COLECȚIA deschideri

LITERATURĂ COMPARATĂ

II 70167

Mircea Muthu

LUCIAN BLAGA

dimensiuni răsăritene

EDITURA PARALELA 45

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Muthu

LUCIAN BLAGA – DIMENSIUNI RĂSĂRITENE

ediția a II-a

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
"GH. ASACHI"
IAȘI

764212

EDITURA PARALELA 45

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

NOTĂ 6

I. LUCIAN BLAGA ŞI SUD-ESTUL EUROPEAN

PRELUDII 11
BIZANŢ ŞI „BIZANTINISM MIŞCAT“ 15
UN CONCEPT–IMAGINE: SOFIANICUL 20
„CREŞTINISMUL COSMIC“ 25
„LUMEA-PODOABĂ“ 29
O „SCHIŢĂ METAFIZICĂ“ 33
INSERŢIA FOLCLORICĂ 37
DESPRE ISTORIOGRAFIA GREACĂ 41
„SĂMÂNŢA CULTURII“ 44

II. ACCENTE

CONCEPTUL-IMAGINE 51
PROSPECŢIUNI MORFOLOGICE: L. BLAGA ŞI O. SPENGLER 57
PASĂREA SFÂNTĂ 66
CE AUDE UNICORNUL 70
„TRECERILE“ LUI CARON 74
ÎN JURUL PUBLICISTICII 79
OGLINZI PARALELE 83
Epistolierul 83
Dialoguri adnotate 93
LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA LUI HENRI JACQUIER 98
NOTE 112

NOTĂ

Acumulări şi subtile decantări caracterizează exegeza despre opera lui Lucian Blaga în ultimele decenii. Lucrarea de faţă s-a alcătuit oarecum de la sine, dintr-o îndelungată familiarizare cu faţetele „cosmoidului" metafizic şi liric. Prima secţiune, *Lucian Blaga şi sud-estul european*, rememorează şi, în acelaşi timp, articulează o sumă de motive şi sugestii pe care le-am folosit, în parte, în studiile noastre de sud-est europenistică. O parte dintre constituentele schiţatului „apriorism sud-est european" a fost imprimată, într-o primă versiune, în volumul nostru *Alchimia mileniului* (1989). S-au adăugat acum paginile despre funcţionalitatea pitorescului, inserţiile folclorice, comentariile la o „schiţă metafizică", extrasă din romanul publicat postum, precum şi reflexiile lui Blaga despre modelul bizantin. Cealaltă secţiune, *Accente*, complementară, prelungeşte aura răsăriteană a creaţiei prin lectura conjugată a lui Blaga cu Brâncuşi, comentează o sintagmă pe care o consider esenţială (*conceptul-imagine*, ce făcuse obiectul unei prime interpretări în *La marginea geometriei*, 1979). Consideraţiile despre un Blaga al amurgului din *Ce aude Unicornul* şi din *Luntrea lui Caron*, apoi o propunere de tipologizare a epistolarum-ului încă nerestituit integral şi o contribuţie de istorie literară propriu-zisă structurează această secţiune mărturisind, altfel, despre numeroasele posibilităţi de sondare a unei opere ce aşteaptă încă *summa* exegetică a veacului ce se încheie.

Mircea Muthu

Scanned with OKEN Scanner

„Răsăritul e-atât de bogat în poveşti şi-n lumină
că-n orele ce se ridică
rămânem prea jos totdeauna când vrem să-l slăvim.
Apusul de-asemenea îl ştim. Acolo e orga popoarelor...“

(Lucian Blaga)

Scanned with OKEN Scanner

I. LUCIAN BLAGA ŞI SUD-ESTUL EUROPEAN

Scanned with OKEN Scanner

PRELUDII

Spre finalul Lecţiei de deschidere la cursul de Filosofia Culturii, inaugurat la Universitatea din Cluj în noiembrie 1938, Lucian Blaga comunica auditoriului „presentimentul că şi pentru acest sud-est european, pentru această peninsulă, care a fost odată leagănul culturii europene şi care, mai târziu, a fost îmbrăţişată şi de meridianele celei mai rafinate culturi creştine, trebuie să se apropie iarăşi un ceas de plenitudine istorică“[1]. După numai doi ani, în 1940, într-o altă Introducere, rostită la cursul de Filosofia Religiei, dezideratul va fi reiterat cu o apăsare de accent: „... ceasul de fericită plenitudine a spiritului european, dacă va mai bate undeva, va bate cu toată certitudinea aici în Sud-Estul nostru, care până mai ieri era situat în spatele lui Dumnezeu“[2]. Autorul *Apriorismului românesc* legitima oarecum apelurile frecvente la un spaţiu intermediar, geografic vorbind, unde se intersectează însă cel puţin trei modele cosmologice, respectiv cel *trac* (mai mult presupus), modelul *grec*, tipizant, şi cel *creştin*, în cheie preponderent ortodoxă. Iată de ce, într-un examen arheologic sui-generis al textelor lui Blaga descoperim – mai mult schiţate – liniamentele *unui apriorism sud-est european*. Cu excepţia reperului grecesc, admirabil articulat în comentariul filosofului, Sud-Estul are, în totalitatea lui, o prezenţă mai mult subsidiară, el nu se bucură de o tratare compactă, precum modelul indian sau cel vest-european. Doar *Trilogia culturii* oferă trimiteri explicite şi sugestii de relaţii ce scot arealul acesta din zona interstiţială, ca să îl proiecteze apoi într-un fel de „topografie stilistică“. Argumentele extrase din istoria artei, textele doctrinare (meditaţia rusă despre *sofianic*) sau din insertul folcloric/mitologic particularizează, specifică sud-estul pe cel puţin trei segmente mari: *tracismul*, *bizantinismul* şi *ortodoxismul*. Ele intră în alchimia stilurilor dar şi în decoctul cultural din „spaţiul mioritic“ astfel că, într-un tabel rezumativ, fondul slavo-trac, „exuberant şi vital“, se conjugă cu latinismul structural, organicul cu geometricul, dinamicul cu hieraticul, stihialul cu sofianicul ş.a. Pervazul acestui desen

Scanned with OKEN Scanner

complicat este substratul tracic. Creionat cu siguranţă juvenilă în *Revolta fondului nostru nelatin* (1921) şi apoi dedus, în urma examenului comparat al stilurilor mitologice, în *Getica* (1943) – un comentariu rectificativ la opera lui Vasile Pârvan – spiritul trac e redus la următoarele categorii: orizontul dezmărginit, afirmarea defensivă, geometrismul şi stilizarea abstractă, participarea magic-activă la existenţă, antropomorfismul şi împlinirea în post-existenţă[3]. Graţie „topografiei stilistice" reconstrucţia blagiană e, cum s-a observat, „empatetică", ea a ajuns, atât cât s-a putut, „la stadiul maxim de elaborare a viziunii trace"[4]. Prin aceeaşi metodă Blaga delimitează particularităţile stilistice ale spiritului *grec* şi *slav* – mărci ale *diversităţii* (orizont nemărginit / limitat ş.a.) în *unitate* (antropomorfism) a sud-estului european.

Dacă elementele constitutive fundamentului tracic rămân într-un plan de fundal, *bizantinismul*, luat în accepţiunea sa teocentrică, este – vom vedea – o adevărată paradigmă culturală, confirmată cu exemplificările oferite de plastica „din zenitul auriu al Bizanţului" dar şi de influenţă bizantină. Apelul la metafizica bizantină, a bisericii sinoadelor ecumenice aduce în prim plan cel de-al treilea segment – *ortodoxismul*. Acesta, consideră Blaga, „posedă semnificaţia ideală a unei entităţi elementare şi ecumenice" iar echivalenţa, lizibilă printre rânduri, dintre *omul bizantin* şi *omul ortodox* s-ar datora acelui „stoicheion universal" prin care se manifestă, bipolar şi complementar, atât sofianicul cât şi stihialul.

Analizate din unghi stilistic palierele *tracic*, *bizantin* şi *ortodox* sunt, într-un fel, izomorfe; în fiecare dintre acestea şi în toate trei filosoful culturii citeşte postularea, *avant la date*, a noului stil. E vorba de un expresionism sui-generis, în care năzuinţa spre absolut ca şi corolar al intelectului „ecstatic" e verificabilă în imaginarul arhaic dar şi în arta zisă aulică, conservată în frescă ori în mozaic de mileniul bizantin. Demersul teoretic circumscrie fiecare nivel, precum şi numitorii comuni ce asigură o continuitate de esenţă din perspectiva propusă, cea stilistică. Atent încercuite, *bizantinismul* şi *ortodoxismul*, ca şi vârste culturale răsăritene, alcătuiesc doar partea vizibilă din aisberg. La cealaltă dimensiune, capilară şi vizionară, Blaga traduce în limbaj propriu câteva dintre fundamentele de gândire şi de apercepţie ale sud-estului european. Astfel, starea de periferialitate cronică din fostul

Scanned with OKEN Scanner

spațiu turcocratic îl conduce, pe filosoful culturii, la discutarea raportului dintre *culturi majore* și *culturi minore*. În condițiile, eternizate și ele, de labilitate geopolitică sud-estul a privilegiat, compensativ într-un fel, categoriile organicului, apetența pentru timpul ciclic, ideologia identității în proiecție teleologică, aplecarea spre diegeză (se istorisește „ca să treacă timpul"), o anumită inadecvare la *prezentul istoric* în raport cu *prezentul etern*, speranța în finalitatea soteriologică a produsului spiritual, interferențele dintre *gândirea teologică* și *gândirea filosofică* propriu-zisă, coexistența – în regim osmotic uneori – a elementului redevabil modelului *antropocentric* cu acela de factură *cosmocentrică*, uzajul figurat al cuvântului, ridicarea *posibilului* la rang de categorie, pozitivarea negativului în „lumea-podoabă" a constructului teoretic sau artistic, în sfârșit, „modelul comprehensiv de extracție greacă sau patristică / ce / rămâne propriu unei lumi pentru care orice lucru comportă o înfățișare ascunsă, nevăzută"[5]. Or, Lucian Blaga nu numai că se revendică de la acest tabel, să-i spunem categorial; filosoful dar și scriitorul îl amplifică într-o meditație coerentă, destinată să configureze – tot stilistic – așa-numitul „apriorism românesc", axiomatizat în starea lui î n t r e: „noi nu ne găsim nici în apus, și nici la soare răsare; noi suntem, unde suntem: cu toți vecinii noștri împreună – pe un pământ de cumpănă"[6]. Iată de ce opera, luată global, e o sinteză creatoare, cum afirmă în 1943, într-un număr din „Saeculum": „Am învățat enorm de la Kant, dar tot așa de mult de la Alexandrini și de la Sfinții Părinți! Sistemul meu e o sinteză creatoare între aceste extreme". Exegeza din ultimul deceniu mai ales a localizat, pe urmele trimiterilor făcute de Blaga, câteva dintre firele cu ascendențe indiscutabile în gnosticismul târziu sau în textele patristice. A vorbi însă despre „gnosticismul evident și rudimentar al Marelui Anonim" sau că, mai rău, cosmologia lui Blaga ar reprezenta „o parodie a gnosticismului însuși"[7] înseamnă minimalizarea și, deopotrivă, de-contextualizarea discursului metafizic din *Trilogia cunoașterii* și nu numai. E de văzut, în continuare, cât datorează conceptul de Mare Anonim lui Dionisie Areopagitul; de asemenea, dacă metoda „antinomiei transfigurante" exemplificabilă, în *Eonul dogmatic*, cu Philon din Alexandria ș.a. nu i-a fost inspirată filosofului nostru și de către Paul Tillich care, în *Filosofia religiei* (1925) vorbea și el de o metodă „metalogică" în sensul blagian al termenului. Ar fi de reluat, apoi, di-

Scanned with OKEN Scanner

ferențele specifice, deocamdată mai mult schițate: s-a vorbit, de pildă, de un *theos allotrios* al gnosticilor, în totală indiferență față de lume, în comparație cu *deus otiosus* al lui Blaga, retras din creație, totuși nu dezangajat față de aceasta[8]. Dincolo însă de recunoașterea unor mărci ale gnosticismului (existența unei transcendențe misterioase eonice, împletirea meditației religioase cu aceea filosofică ș.a.) s-ar putea, eventual, relua și adânci un număr de constante ce vertebrează constructul filosofic blagian. E, mai întâi, drumul de la *mister*, înțeles ca „negativitate absolută", la o veritabilă *hermeneutică a posibilului*. Așa-numita pozitivare a negativului, exprimată și la modul liric în *Ce aude Unicornul* de pildă, dezvoltă elemente din teologia apofatică. S-a vorbit, în acest sens, și de un apofatism al antinomiei transfigurate. În al doilea rând și în directă legătură cu enunțul precedent este funcționalitatea, în gândirea lui Blaga, a elementelor provenind din *teologia abisală* răsăriteană. Pornind de la adevărul că Răsăritul, prin Dionisie ori Grigorie Palama, a „manifestat o predilecție aparte pentru o temă cum este cea a abisului divin" Ștefan Afloroaei apropie anonimatul în grafie blagiană de cel la care se referă Dionisie Areopagitul în *Despre numele divine* și asta în temeiul faptului „absolut simplu că fondul abisal înseamnă însuși izvorul numelor"[9], acestea din urmă fiind tocmai energiile necreate sau, în termenii lui Blaga, „diferențialele divine". Făcând abstracție de echivalența postulată (fond abisal = fond anonim), conceptul însuși de *anonimitate* are și o altă sursă, localizată în satul transilvan, legatar al celui „preistoric". El circumscrie atât „realismul ontologic" cât și „agnosticismul înțelegător" – categorii pe care Vasile Băncilă le extrapola la întregul sud-est. De aici probabil structura duală, ontologic-fenomenologică a conceptului, nuclear, de anonimitate, regăsibil în imaginarul mitologic și folcloric dar și în sublimatul artistic bizantin sau în modul stilistic al sofianicului.

Pozitivarea negativului (traductibil în raportul dintre „cădere" și compensație)[10], opțiunea pentru „lumea posibilului", apelul la metafizica abisală întemeiată și pe plăsmuiri ale „gândirii mitice" sau alcătuirea, aș zice prismatică, a conceptului de anonimitate contribuie la articularea, de către exegeza de mâine, a dimensiunii răsăritene din gândirea lui Lucian Blaga. Dacă „metafora revelatorie este gândită de către Blaga asemenea modului în care, în *Corpus areopagiticum*, se tratează despre simbol sau despre nume"[11], e la fel de adevărat că, în

Scanned with OKEN Scanner

aceeaşi pânză freatică a discursului teoretic sau ficţional, insertul folcloric/mitologic sau referinţa expresă (ornamentica neogreacă ş.a.) plasează *cosmoidul* blagian la meridianul răsăritean, recte sud-est european. Solidaritatea cu creştinismul în variantă patristică, aglutinarea limbajului conceptual cu cel figurat, pitorescul decorativ dar şi funcţional (concentrat în sintagma „lume-podoabă"), moartea privită, în mod frecvent, sub unghiul redempţiunii, configurarea *tipului tragic* din acest spaţiu (*Meşterul Manole*) ş.a., toate acestea dezvoltă ori constelează liniamentele enunţate mai sus ce, după opinia noastră, legitimează retorica din finalul lecţiei de deschidere din 1938: „Nu avem oare destule motive să credem că sud-estul european iese din tenebre spre a se aşeza sub steaua ce i s-a promis?".

BIZANŢ ŞI „BIZANTINISM MIŞCAT"

Ce loc ocupă Bizanţul în meditaţia lui Lucian Blaga, cum este înţeles modelul bizantin şi, mai ales, care este ponderea acestuia în aşa-numitul „apriorism românesc", iată câteva dintre întrebările ce se desprind, în chip firesc, urmărind paginile consacrate determinantelor stilistice. Într-o perioadă de ecloziune europeană a studiilor de bizantinologie Blaga nu asimilează decât informaţia venită pe filieră germană şi oarecum de al doilea raft: îl citează pe Mutter, cunoştea optica lui Harnack despre Bizanţ, îl preia pe Wulff, dar nu găsim referinţe despre J. Strzygowski, care preda la Viena în epoca studenţiei lui Blaga, şi nici despre Krumbacher de pildă ori, din raţiuni subiective probabil, despre Iorga[12]. Cunoştea în schimb literatura teologică din primele secole ale erei noastre. Gnosticii, dar şi Dionisie Areopagitul, Tertullian, Origen ş.a. apar frecvent în *Trilogii* ca şi în eseistica filosofului. Fostul student al Institutului Teologic de la Sibiu completează astfel o informaţie lacunară în materie adăugând, în plus, observaţii valide, redevabile intuiţiei poetice şi nu numai. Astfel, Blaga priveşte Bizanţul ca parte integrantă a istoriei europene şi universale, apropiindu-se de accepţiunea Bizanţului ca „formă de universalitate", propusă şi impusă în epocă de către Nicolae Iorga. În al doilea rând,

Scanned with OKEN Scanner

Bizanțul e considerat o totalitate în sine, un organism *religios* și *cultural*. De aici tânărul Blaga va extrage, în *Probleme estetice* (1924), spațiul plastic bizantin, ilustrativ și paradigmatic în același timp pentru ceea ce va numi *noul stil*. El ar fi regăsibil în dimensiunea socială („colectivismul bisericesc nelimitat"), în metafizică („dogma") și în toată arta bizantină, cu „stilizarea supraindividuală, simbolică, abstractă a lucrurilor și ființelor". Descrierile sunt personalizate de cunoscutele irizări lirice: în mozaicuri stau, hieratizate, figuri „repetând stăruitor același motiv, același gest; bărbați în toge ce aruncă aceleași falduri, parcă ar trece o adiere a eternității printre ei"[13]. Atinsă doar în *Fețele unui veac* (1926), în paragraful despre „amintirile bizantine", suscitate de *Pasărea sfântă* a lui Brâncuși, sau în *Eonul dogmatic* (1931)[14] tema bizantină va fi amplu dezvoltată în *Trilogia culturii* (1935-1937). Pictura bizantină este asimilată unui expresionism *avant la date* și asta în temeiul „năzuinței stihiale" care îl domină pe artist: „Spre a vedea lucrurile și făpturile, așa cum le vede Dumnezeu, pictorul bizantin trebuie să iasă din sine, să ia, printr-un salt în extaz, o poziție teocentrică"; aici „făpturile sunt integrate într-o *statică* universală a necreatului sau a definitiv mântuitului". Pictura și mozaicul exprimă astfel un *stoicheion universal* – principiu elementar ce depășește individul și specia. Metafizica bizantină despre „individul îndumnezeit" este adusă în sprijin pentru a legitima oarecum acest „mod stihial", Blaga adăugând determinanta sofianică – „sentiment difuz, dar fundamental al omului ortodox, că transcendentul coboară, revelându-se din proprie inițiativă, și că omul și spațiul acestei lumi vremelnice pot deveni vas al acelei transcendențe". Ca demonstrația să fie mai rotundă Blaga exemplifică *sofianicul,* așa cum vom vedea, cu relația dintre *lumină* și *arhitectura interioară* a Agiei Sofia, extrapolându-l apoi: „În arta bizantină figurile picturale sunt elementar stilizate, ritmic clădite, înmuiate într-un aer de magnifică simplitate și monotonie. Figurile nu se schițează pe linia propriei lor individualități, nici pe linia ideilor platonice, de retușat și înfrumusețat contur. Prin expresia lor figurile se declară purtătoare ale unei transcendențe; un reflex de eternitate s-a coborât asupra lor. Figuri terestre, ele sunt îmbibate de cerul lăsat în ele" ș.a. Diseminat în folclorul mitologic românesc și sud-est european, dar numit ca atare și conceptualizat de către gândirea teologică rusă, sofianicul e „un atribut esențial, fără de care nici nu putem

Scanned with OKEN Scanner

imagina spiritualitatea ortodoxă". Mai mult decât atât, sofianicul ca şi „punte coborâtoare" moderează întrucâtva „modul stihial" şi *mutatis mutandis*, îmblânzeşte hieratismul extrem. Iată de ce, din unghiul determinantelor stilistice, cultura bizantină ocupă o poziţie intermediară în raport cu Grecia şi India. Paragraful din *Aspectele fundamentale ale creaţiei culturale* fixează imaginea, cultural vorbind, a modelului bizantin: „Orizontul omului bizantin nu mai e *limitat* ca al vechilor greci, dar poate nici *infinit* ca al spiritului indic, sau al apuseanului modern. Orizontul bizantin ni se pare mai curând ceva intermediar: un *tot dezmărginit*, un volum vast, imprecis dilatat... În cultura bizantină individualitatea nu e negată ca în India, nici transformată în simplă „iluzie"; individualitatea rămâne o realitate efectivă, care se transfigurează însă lăuntric potrivit duhului unitar, ce încheagă şi ţine laolaltă acel tot dezmărginit numit „biserică". Formele, la care aderă omul bizantin, sunt de natură *stihială*, dar e vorba şi aici de un stihial mai măsurat,mai cumpătat, străin exuberanţei şi desfrâului care caracterizează formele indice"[15] ş.a. Sofianicul ca şi „spectacol al punţii coborâtoare" va fi reiterat, accidental, în *Despre gândirea magică* (1941) şi prin analogie în *Religie şi spirit* (1942), unde concepţia lui Dionisie Areopagitul „face pereche catedralei Sfintei Sofii de la Constantinopol"[16].

Întorcându-ne acum la fraza sumativă de mai sus remarcăm locul său de turnantă în ansamblul meditaţiei lui Blaga despre exemplaritatea Bizanţului sub raportul *stihialului* şi al *absolutului*. Concluzia certifică, pe de o parte, stilul ilustrat de arta/metafizica bizantină schiţând, pe de altă parte, o fisură în desenul acestei unităţi stilistice. Ea se datorează sofianicului existent *in nuce* în preistoria satului sud-est european şi care, dacă nu privilegiază, admite oricum individualitatea. Dincolo de postularea unei echivalenţe (statica bizantină = statica preistorică), rămasă de altfel în suspensie în discursul de filosofie a culturii, cam în aceleaşi pagini din *Trilogia culturii* Blaga lărgeşte deja fisura. În icoanele româneşti pe lemn sau pe sticlă „stilul hieratic dobândeşte un aer organic şi viu". Linia îngheţată de virtuozitatea bizantină primeşte, aici, pulsaţia vieţii, este „Euclid corectat de zvâcnirile sângelui"[17] şi asta la fel cum „*Spiritului* bizantin rusul îi adaugă «sufletul» . Rigorile abstracte – cum citim acum în *Fiinţa istorică* – definitivată în 1960 şi imprimată în 1977 – sunt «efectiv» atenuate şi

F 4212
BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ "GH. ASACHI" IAŞI

Scanned with OKEN Scanner

coborâte pe pământ"[18]. Sau, altfel spus, *geometricul* (abstractul) coabitează cu *organicul* (concretul) într-o „armonie sub auspiciile echivocului". Observația aceasta îi permite lui Blaga să intuiască și să schițeze chiar mutația, reală, de la Bizanțul hieratizat, codificat de *Erminii* la așa-numitul „bizantinism mișcat" prin contaminare cu elemente de Renaștere și de baroc". Databil la finele veacului XVII și la începutul celui de-al XVIII-lea, „bizantinismul mișcat" circumscrie un *câmp stilistic* ce a determinat, prin paradoxul său „stilistic", ezitările lui Dimitrie Cantemir și sfârșitul dramatic al lui Brâncoveanu, reflectându-se în același timp în creația spirituală a celor două figuri reprezentative pentru medievalitatea românească și sud-est europeană[19]. Formula „bizantinismului mișcat", existentă în *Ființa istorică*, e reluată aproape *ad litteram* în opera postumă *Luntrea lui Caron* (1990), ceea ce ne sugerează importanța pe care Blaga i-o conferă: „Pe vremea lui Cantemir însă, bizantinismul însuși a fost cuprins de-o neprevăzută efervescență, contaminându-se de dinamica și de perspectivele mai largi ale barocului occidental. Cantemir se integrează acestui bizantinism mai mișcat, devenind unul dintre principalii săi exponenți spirituali"[20]. Studiul imagologic, bizantinologia modernă sau istoria mentalităților a validat prezența sintagmei lui Blaga în etapa zisă „postbizantină" sau premodernă a culturii noastre. Balcanologia, la rândul său, a putut găsi în „bizantinismul mișcat" un veritabil indice a ceea ce am numit *balcanitate* la cumpăna secolelor XVII și XVIII. Faptul că Blaga n-a mai apucat să-și dezvolte intuiția, atât de fertilă pentru studiile de sud-est europenistică, nu-i scade fără-ndoială valoarea de sugestie în analiza, de pildă, a raporturilor dintre *aulic* și *popular*, dintre *autocratic* și *democratic* ș.a. în acest spațiu de interferență a culturilor și civilizațiilor[21]. Reperul fundamental rămâne însă Bizanțul anistoric sau, mai corect, *ideea de Bizanț*, paradigmatică, dedusă dintr-un eșantion (arta plastică), analizat cu aplicație și cu har poetic. Pe de altă parte, Blaga depășește cadrul referențial propus, acela al *stilului*, văzând în Bizanț nu numai o năzuință „stihială" cumințită, ordonată de erminii ci și o realitate *tipologică*, cu câteva consecințe de-a dreptul spectaculoase în ansamblul meditației lui Blaga despre mileniul bizantin.

Există, în filigranul paginilor citate din *Trilogia culturii*, o atitudine ezitantă față de Bizanț în sensul că, până la un punct, organismul

Scanned with OKEN Scanner

religios se suprapune peste cel *cultural* şi invers – idee tributară bizantinologiei clasice. Cercetarea modernă, mult diversificată, a demonstrat că Bizanţul nu se confundă cu Biserica ortodoxă, dincolo de esenţa religioasă a majorităţii artelor cultivate în Imperiul Romaic[22]. Cealaltă atitudine rezidă în interesul lui Blaga nu pentru conţinutul religios al culturii bizantine cât pentru *stilul* acesteia, definibil prin tendinţa spre absolut. Optica aceasta, normală într-un demers morfologic, a fost prompt sancţionată, în epocă, de către Nechifor Crainic. Iată, Lucian Blaga „desparte cu totul elementul dogmatic de elementul sofianic; el nu vrea să atribuie nici o înrâurire dogmei în formarea stilului, ci toată înrâurirea o dă generos pe seama sofianismului care, în realitate, e tot un concept dogmatic". Autorul *Nostalgiei paradisului* deosebeşte, de aceea, „stilul instituţional" ori „stilul sacru bizantin" de stilul organic, popular, deplin realizat în folclorul mitologic. Mai mult, sofianicul nu poate fi constitutiv categoriilor abisale întrucât „ortodoxia nu lucrează prin subconştient, ci prin sentiment, deşi nu numai prin el, care face parte din emisfera luminoasă a conştiinţei"[23]. Oricum, cele două atitudini realizează un ciudat amestec, permiţând amendarea contribuţiei ruseşti despre sofianic pe motiv că „e prea aristotelic-platonică şi prea puţin sofianică"[24] dar şi, în altă ordine, echivalarea *staticului preistoric*, încă absorbant, încă asimilativ cu *staticul bizantin*. În virtutea acestui din urmă fapt exegeza de azi a văzut în bizantinismul blagian „un soi de creştinism drapat cu neguri stihiale de păgânătate traco-dacică"[25].

O altă consecinţă a statuării şi tipologice a Bizanţului e legată de poziţia intermediară a acestuia – un „tot dezmărginit" care nu e nici *limitat*, ca la greci, şi nici *infinit*, ca la indieni. Aşezând „orizontul bizantin" î n t r e două modele culturale Blaga aproximează un operator ontologic pe care îl credem fundamental pentru circumscrierea spaţiului mental românesc şi sud-estic. De altfel, printr-o analogie subtextuală cu dispunerea „orizontului bizantin" Blaga îl traduce pe *între* ca şi constituent al *Apriorismului românesc*: „noi nu ne găsim nici în apus şi nici la soare-răsare. Noi suntem unde suntem: cu toţi vecinii noştri împreună – pe un pământ de cumpănă". Sigur, în ultimul capitol din *Spaţiul mioritic* cadrul rămâne „matricea stilistică românească", închipuită ca „un cristal viu, de potenţe creatoare", între care

Scanned with OKEN Scanner

se detaşează aplecarea spre organic şi tendinţa de transfigurare „sofianică" a realităţii.

Observaţiilor de mai sus li se mai adaugă încă una, anume înţelegerea mai elastică decât pare la prima vedere a Bizanţului. Prin mutaţia, doar schiţată, de la Bizanţ (în sensul de structură codificată, aproape etanşeizată) la „bizantinismul mişcat" Lucian Blaga ilustrează diferenţa dintre *stilul* unic/unitar şi *câmpul stilistic*, extins şi dinamic. Or, într-o asemenea grilă, mai generoasă,"orizontul bizantin" nu se poate reduce doar la tendinţa spre absolut, deci la „noul stil" şi, extrapolând, la expresionismul sui-generis din spaţiul plastic.

Chiar dacă paginile consacrate modelului bizantin nu au extinderea comentariilor despre India sau Grecia, ele fac parte dintr-o meditaţie de fundal despre postulările noastre sud-est europene.

UN CONCEPT-IMAGINE: SOFIANICUL

„Evul Mediu grecesc – observa A. Rambaud – a subordonat filosofia teologiei, elenismul ortodoxiei, a fost o renegare a marilor străbuni păgâni".[26] Cum trebuie înţeleasă, totuşi, această subordonare? Ca o înlocuire sau, mai degrabă, ca o preluare de elemente vechi, infirmându-se astfel ultima parte din aserţiunea lui Rambaud? A soluţiona chestiunea înseamnă, de fapt, a circumscrie elemente coagulante ale gândirii bizantine. După Emile Bréhier, de pildă, rolul Bizanţului în speculaţia teoretică e aproape nul. De altfel, capitolul consacrat filosofiei bizantine este inclus în sfera celei arabe.[27] Pe de altă parte, Imperiul Romaic n-a fost un simplu intermediar, puţin original, între elenism şi occidentul renascentist. Distanţarea acestuia de vechiul Imperiu Roman era una de esenţă ducând, în mod paradoxal, cam la aceleaşi rezultate. Fiindcă religiosul, substituind oarecum politicul Cezarilor din vechea Romă, cădea tocmai în greşeala acestuia. Dar o greşeală *necesară*, întrucât numai astfel acest Imperiu de sacrificiu până la urmă putea fiinţa. Bizanţul şi-a făurit din creştinismul în cheie ortodoxă un adevărat scut, în pofida aluviunilor de sorginte orientală care au contribuit, iarăşi paradoxal, la consolidarea acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

Cultural vorbind, bizantinismul înseamnă prelungirea mobilității din cunoscutul spirit helenic, coroborată cu inflexiuni aparținând perimetrului răsăritean. Dacă, de exemplu, icoanele își păstrează o marcă extatică, tulburătoare în imobilismul său lucid – și recunoaștem aici mărcile neoplatonismului –, aprehensiunea pentru mișcare vor arăta-o apetența pentru *diegesis*, preferința pentru culorile bogate și vii, pentru motive zoomorfe sau vegetale – toate regăsibile într-un univers ce se întindea până în Persia și dincolo de ea. Iată de ce, până să ajungem la subordonarea de care vorbea Rambaud, a fost necesară o cale lungă, de sublimare a elementelor de sursă orientală și apoi de punerea lor în acord cu creștinismul ortodox. Astfel, așa-numita *metafizică a luminii* era, cum se știe, un curent de idei foarte răspândit în Orient. Acțiunea eu-lui originar, care nu însemna iradiația propriu-zisă de la o sursă, ci emanația succesivă, ritmată lent, a unei lumini este o accepție preluată și teoretizată pe un teritoriu imens, din Mesopotamia până în străvechea Indie, unde înflorea cultul lui Mithra. Mahomedanismul islamic, în schimb, înlocuiește *emanația* continuă cu *revelația* mereu înnoită. În plus, se afirmă prezența *creatorului*, de unde caracterul mai „concret" al religiei islamice. Neoplatonismul, ce intermediase trecerea de la gândirea antică la cea creștină, accepta și el lumina provenind din strălucirea Unului și a Binelui, ambele „hypostaze" exprimând perfecțiunea. E adevărat însă că la Plotin creatorul nu produce prin emanație, ci prin creație liberă, așadar printr-un proces volitiv, iar cunoașterea revelatorie e înlocuită cu *extazul*, rareori atins de către omul imperfect în drumul său către Modelele eterne.

Asimilarea – de către ideologia ortodoxă – a subiectivității vii și infinite (așa cum procedase și mahomedanismul), precum și a *luminii*, divers conotată, în care se îmbăiază un întreg Orient putea să sugereze, spre deosebire de catolicism și protestantism, apropierea transcendenței de scara umanului. Or, doctrina despre *sofianic*, redevabilă gnosticismului alexandrin dar și neoplatonismului indică o asemenea posibilitate de apropiere sau, mai corect spus, de conciliere. Pavel Florenski ori Serghei Bulgakov identificau sofianicul cu ideile platonice sau cu formele entelehiale ale filosofiei păgâne, el fiind, teologic vorbind, „un al patrulea ipostas" în raport cu „ipostasurile Sfintei Treimi" (Bulgakov) sau, după Florenski, o realitate intermediară – a treia după cea a divinității și a omului – între ființa umană și

Scanned with OKEN Scanner

transcedent. Astfel, „concepută transcendent *Sophia*, e necreată; concepută imanent, *Sophia* e creată" conchide, tot de pe platformă teologică, Nechifor Crainic. Pentru Blaga sofianicul este un determinant stilistic, mod de a fi al celui de-al doilea „pol" din spiritualitatea bipolară a ortodoxismului – transcendentul. Primul „pol" este istoricitatea („vremelnicia") cu corelatul său, preferința „duhului ortodox"pentru categoriile *organicului*. Autorul *Perspectivei sofianice* deplasează meditația despre sofianic din tărâmul teologic propriu-zis în „ocolul" filosofiei culturii; el devine o *imagine* poetică şi, în acelaşi timp, o *ipoteză* morfologică. Într-o asemenea gramatică „sofianică e pentru noi orice creație sau existență imaginară, care mărturiseşte despre un torent de transfigurare transcendentă pornit de sus în jos"[28]. *Lumina* sublimizatoare e un mod de a fi al transcendentului ce „coboară", aşa cum se poate observa în interiorul bisericii ortodoxe, conceptul de *sofianic* fiind împrumutat de la Agia Sofia. Constituind „o determinantă ipostatică de mari posibilități, creatoare încă, a spiritualității populare din estul şi sud-estul european"[29] *sofianicul* e încadrabil, alături de năzuința formativă *stihială*, în aşa-numitul „stoicheion universal" – categorie stilistică ce traduce, la meridian răsăritean, elementaritatea cosmică sub formă dinamică (stihialul) sau hieratică (sofianicul). Iată de ce, în răspăr cu optica gânditorilor ruşi despre Sofia („prea aristotelico-platonică"), pentru Blaga „Ideile sofianice se deosebesc de Ideile platonice ca figurile picturii bizantine de statuile apolinice ale lui Praxitel"[30]. Exemplificările, seducător comentate, extrase din folclorul nostru mitic mai ales (*Miorița, Meşterul Manole* ş.a.) schițează, cum s-a mai remarcat, valoarea de paradigmă culturală a sofianicului[31], integrabil în expresionismul sui-generis al spațiului sud-estic, de interferență a culturilor. Referința centrală rămâne plastica de şcoală bizantină, unde „figurile se declară purtătoare ale unei transcendențe". Statice, încremenite parcă „într-un aer de magnifică simplitate şi monotonie", ele sunt reflexe ale „înțelepciunii pornite din înalt".

Dincolo de caracterul uneori asertoric al afirmațiilor sau de conotația preponderent ipotetică a *sofianicului* ca şi „potență stilistică de supremă anvergură" contribuția lui Blaga în materie de tipologie şi stilistică a culturilor poate fi rezumată în câteva puncte:

Scanned with OKEN Scanner

Atât în *Transcendentul care coboară* cât şi în *Perspectiva sofianică* Blaga consideră, axiomatic aproape, că aria de cultură sud-est europeană poate fi centrată pe axa conceptuală a *sofianicului*, cu implicaţiile sale teologice, metafizice şi stilistice, deşi nu face referiri concrete la culturile din zonă. Pe de altă parte, demersul morfologic îşi apropriază arealul răsăritean prin raportare la etalonul bizantin dar şi la autorii ruşi, în speţă Bulgakov şi Florenski, de care se detaşează şi de la care, în ultimă analiză, se şi revendică.

Constatând că meditaţia rusească despre Sofia „nu face parte integrantă din metafizica ortodoxă" şi că există „un sentiment primar sofianic despre transcendenţa care coboară în receptacolul lumii"[32], lizibil deja la neoplatonici şi la gnostici, Blaga plasează conceptul de *sofianic* în perimetrul *filosofiei culturii*. Mutaţia este certificată de instrumentalizarea conceptului în analizele ce au ca obiect arta bizantină sau folclorul mitic românesc.

Filosoful culturii admite şi el statutul de interludiu al sofianicului, existent şi la Florenski ori Bulgakov, de vreme ce intermediază – prin coborâre – întâlnirea dintre transcedental şi uman, dintre abstract şi concret, proces ce se desfăşoară fără zguduiri, învăluit fiind de *lumina*, a cărei cunoaştere se face intuitiv şi raţional, în vreme ce natura sa intimă rămâne un mister amplificat permament de actul minus-cunoaşterii. Or, într-o atare perspectivă „făptura izolată îşi pierde fizionomia individuală, tot aşa ea încetează de a fi reprezentanta speciei, şi intră în posesia sensului său ultim în măsura în care devine teoforică, adică purtătoare a unui stoicheion universal".[33] De aici, caracterul „anistoric" al ortodoxiei, care ar fi menţinut, nealterată, matricea *spaţiului mioritic* de pildă. Probabil că eroarea lui Blaga provine din considerarea unilaterală a artei bizantine. În *Hronicul şi cântecul vârstelor* va evoca excursia din 1911 a elevului de la Liceul Şaguna, când va vedea, „insuficient pregătit pentru cutremurul de farmec, de frumuseţe şi de măreţie", Agia Sofia – „un sacru arhetip pentru toată lumea răsăritului"[34]. Chiar dacă admitem, împreună cu Blaga, că imaginea Bizanţului este una esenţial teocentrică, hieratismul ori, mai exact, *statica universală* pe care o exprimă limbajul plastic nu poate fi absolutizată. Dacă, la o privire generală, „arta bizantină este platonismul tratat prin creştinism"[35], e la fel de adevărat că, într-o lucrare mai târzie, tot Blaga ajungea la concluzia, mai aproape de adevăr, că „so-

Scanned with OKEN Scanner

cietatea, cultura şi civilizaţia bizantină nu ajung la acea supremă rigiditate a formelor în care ar fi înţepenit, dacă imperiul cu structura şi încheieturile sale nu ar fi fost animate de un elan creştin"[36]. Dar, aşa cum specificam în paginile anterioare, nu e numai atât: există o tensiune lăuntrică, întreţinută de elementul oriental, ce animă această artă lucidă. Era firesc aşadar ca Blaga să intuiască şi existenţa, la confluenţa veacurilor XVII şi XVIII, a „bizantinismului dinamic, contaminat de elemente de Renaştere şi de baroc". Contextualizat în acest mod, *sofianicul* şi-ar fi sporit probabil semnificaţiile pe linia funcţiei sale de „punte coborâtoare" şi cu finalitate transfiguratorie, soteriologică.

Fructificând, de la gânditorii ruşi, „poziţia intermediară a Sofiei, între existenţa absolută şi lumea creaturală"[37], Blaga vede *sofianicul* ca pe o structură dual㠄Existenţă între hotare" sau „temei nespaţial al spaţiului" sofianicul este, alături de *gândirea mitică* (definită în eseul *Daimonion*) sau de *mioritic*, o formă de manifestare a *conceptului-imagine*, radiografiat în secţiunea secundă a lucrării de faţă. Amendând astfel conceptul ca şi alcătuire eminamente abstractă sau, în limbajul filosofului, despicându-l în componenta abstract / concretă, autorul *Perspectivei sofianice* afinează demersul teoretic: sofianicul devine o nervură, ce aluvionează şi la nivelul imaginarului comprimat discursul propriu-zis filosofic, dar şi cel de morfologie a formelor artistice.

Cadrul în care Blaga discută *sofianicul* este acela, procustian într-un fel, de filosofie a culturii. *Sofianicul* este, pe rând, „o potenţă creatoare a spiritualităţii ortodoxe", apoi „o determinantă stilistică inconştientă", în sfârşit, e o veritabilă paradigmă culturală, de vreme ce o putem regăsi, manifest ori în filigran, în *Miorița*, în *Meşterul Manole* ş.a.

Teoria despre *sofianic*, sistemică şi seducător articulată în *Trilogia culturii*, merită fără-ndoială un plus de atenţie din partea cercetătorului şi asta din perspectiva, mereu fertilă, a culturii sud-est europene.

Scanned with OKEN Scanner

„CREŞTINISMUL COSMIC“

Trilogia cunoaşterii şi, corelativ, ***Trilogia culturii*** transcriu modelul comprehensiunii de sorginte parţial gnostică dar şi patristică, propriu lumii răsăritene, pentru care fenomenalul, vizibilul comportă o înfăţişare ascunsă, nevăzută. Într-o atare proiecţie recursul la categoriile ***organicului***, cu accentul pus pe ciclicitatea temporală (= timpul mitic) sau pe ideologia identităţii echilibrează şi, mai mult, stabilizează o *forma mentis* circumscrisă de două paradigme interferente: *satul românesc* şi *biserica ortodoxă*. Prelungirea, până în modernitate, a funcţiei satului atemporal este dublată de interesul poetului şi a filosofului pentru *mituri*. Se explică astfel, în parte, deschiderea poetului şi a dramaturgului spre literatura expresionistă a timpului, ca expresie a forţelor „elementare“ şi „anonime“, pe care Blaga le regăsea de altfel studiind expresionismul sui-generis din arta bizantină. În Discursul de Recepţie la Academia Română (*Elogiul satului românesc*), precum şi în alte articole, va reveni la această accepţie de „sat-model“, de „sat-idee“, impermeabil la civilizaţia modernă. Poziţia este exagerată, desigur, dar ea se explică prin influenţa „catalitică“ exercitată de *Lebensphilosophia* germană ce se întâlneşte, prin Blaga, cu ceea ce s-a numit „instinct defensiv ardelean“. Născut la sat, Blaga îl va considera întotdeauna ca pe un loc privilegiat: „satul este situat în centrul lumii şi se prelungeşte în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viaţă totalitar, dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic“[38]. Această „dimensiune cosmică“ ar explica, după autor, mult discutatul „boicot al istoriei“. Astfel, din cauza unor conjuncturi profund dramatice (ocuparea repetată a teritoriului Daciei) „timp de o mie de ani aproape, pre-românii şi românii manifestă un fel de atitudine instinctivă de autoapărare“, fiind nevoiţi „să renunţe la «istorie», să se retragă adică într-o existenţă organic-sufletească, oarecum atemporală“.[39] Dincolo de teza retragerii pentru supravieţuire – teză ce a suscitat numeroase discuţii critice – satul rămâne, împreună cu folclorul său, izvorul dintotdeauna al creativităţii româneşti, con-

Scanned with OKEN Scanner

cluzie la care Mircea Eliade subscrie extinzînd în acelaşi timp cercetarea asupra întregului sud-est european. Blaga – notează istoricul religiilor în *Fragments d'un journal* – „vede în «cultura folclorică» şi, mai exact, în creaţiile anonime născute din spiritul creştin, precum şi în cele provenite din erezii, sursa creativităţii româneşti. Cred – precizează Mircea Eliade – că (Blaga) nu se înşela", numai că explicaţia ar putea fi modificată astfel: „Cultura folclorică este aluvionată de ceea ce am numit *creştinismul cosmic*, adică de un creştinism în care elementul „istoric" e ignorat şi unde elementul dogmatic abia se poate ghici"[40]. În acelaşi *Jurnal* Eliade observa că „singur ţăranul Europei orientale a păstrat dimensiunea cosmică a creştinismului". Într-adevăr, conceptul de „creştinism cosmic", „creştinism popular" sau „teologie populară" constituie unul din laitmotivele lui Mircea Eliade. Prezentat, pentru întâia oară, în *Aspects du mythe* (1963), exemplificat apoi cu studiile remarcabile cuprinse în *De Zamolxis à Genghis-Khan* (1970), reamintit în pomenitul *Jurnal* (1973), este rediscutat în volumul al doilea din *Histoire des croyances et des idées religieuses* (1978), precum şi în tomul al treilea din această sinteză. Conceptualizată în acest chip la Mircea Eliade, problema există totuşi *in nuce* în *Trilogia culturii*, cum se poate vedea la o mai atentă analiză a textelor. Pentru Eliade „creştinismul cosmic" nu înseamnă pur şi simplu o păgânizare a creştinismului, în virtutea supravieţuirii elementelor de gândire antică, nici un sincretism păgâno-creştin ci „o creaţie religioasă originală". Ţăranii din Europa orientală au înţeles mult timp creştinismul ca o „liturghie cosmică", convingere hrănită de „sentimentul solidarităţii cu ritmurile cosmice". Creştinismul cosmic e deci dominat de „nostalgia după o natură sanctificată prin prezenţa divinităţii"[41], chiar dacă nu la modul sofianicului blagian. Mai exact, „misterul cristologic este proiectat asupra naturii întregi iar, pe de altă parte, elementele istorice ale creştinismului sunt neglijate", aşa cum o atestă creaţia folclorică sud-est europeană.[42] Cui s-ar datora această excludere a factorului istoric propriu-zis? Aceluiaşi mod de a exista al ţăranului, *anistoric* adică, la care se referea, aşa cum am văzut, şi Lucian Blaga. În plus, în *Spaţiul mioritic* vom întâlni descrierea concepţiei ortodoxe despre biserică (spre deosebire de cea catolică şi protestantă) în termeni ce caracterizează de fapt conţinutul „creştinismului cosmic". Astfel, în timp ce „catolicului i-a servit drept

Scanned with OKEN Scanner

model ideea de stat, iar protestantului ideea de libertate individuală", ortodoxia ar fi folosit o concepție de natură prin excelență organică. Organicul ca și „concrete echivalente transcendentului" s-a manifestat, mai întâi, în „însăși întruparea în carne a Logosului", apoi în „biserica vizibilă, ca un fel de trup al lui Hristos"[43]. Iată de ce ortodoxia preferă „viața, pământul (și) firea" ca și categorii ale *organicului* – un al doilea pol al vieții spirituale, alături de *transcendent* manifestat prin *sofianic*. Astfel – citim în *Spiritualități bipolare* – „Biserica e privită ca un «organism», ca o «unitate a totului», în care e cuprins nu numai omul, ci și viața și creatura vegetală. Pentru ortodocși biserica nu e simpla organizație în expansiune, ea are din capul locului un aspect cosmic"[44] De pe această platformă, a concepției „organice", Blaga încercase să explice „natura ca biserică" și „moartea ca act sacramental" din *Miorița*. Și pentru Mircea Eliade, până târziu, „în aria balcano-dunăreană o biserică sau o mănăstire reprezenta cosmosul" revalorificându-se astfel, în sens creștin, simbolul arhaic al lui *centrum mundi*[45]. Față de autorul *Spațiului mioritic* Mircea Eliade oferă conceptului o perspectivă proprie istoriei religiilor. „Grecia – scrie autorul în *Jurnal* – a fecundat Europa pe două planuri: o dată prin religia populară (preindoeuropeană), asimilată de către folclor, și creștinismul țărănesc; în al doilea rând, prin zeii Olimpului, asimilați de către învățați și de cultura liberă occidentală"[46].

Cât privește funcționalitatea astfel înțelesului „creștinism cosmic", Mircea Eliade o interpretează în sensul teoriei lui Blaga despre „retragerea din istorie" a populației rurale. Ca formă „a idealului societăților agricole terorizate fără-ncetare de hoardele războinice alogene", creștinismul cosmic ar alcătui un mijloc de rezistență, de „revoltă pasivă împotriva tragediei nedreptății istoriei"[47]. Spre deosebire de Blaga, pentru care „boicotul istoriei" s-a prelungit până târziu, pentru Eliade toate elementele circumscrise de formula *creștinismului cosmic* trimit la o structură religioasă eminamente *arhaică*, supraviețuind însă ici-colo în mitologia și folclorul românesc și sud-est european. Dacă, apoi, poziția din *Aspects du Mythe* se dovedește mai apropiată de meditațiile din *Trilogia culturii* (anistorismul funciar al țăranului sud-est european, „revolta pasivă" ce l-ar caracteriza ș.a.), în *Histoire des croyances et des idées religieuses*, II, *creștinismul cosmic* e considerat din unghiul prioritar „al procesului continuu de asimilare

Scanned with OKEN Scanner

a moştenirii religioase precreştine“[48]. Creativitatea religioasă de tip folcloric se caracterizează, în final, prin asimilarea permanentă a simbolurilor arhaice, precum Arborele Vieţii, simbolul Crucii etc. de către structurile gândirii creştine. Acest act de „păgânizare“ a creştinismului are prin urmare întâietate în explicarea dimensiunii sale „cosmice“ sau „populare“, Eliade opunându-se astfel – ca sens! – concepţiei lui Lucian Blaga. În virtutea acesteia *cosmicizarea* s-ar datora, aşa cum am indicat deja, spiritualităţii calificată drept *sofianică*; ea ar reconcilia pe om cu cosmosul conferindu-i pierduta, pentru moment, valoare organică... Dincolo însă de diferenţele semnalate, la care am adăuga domeniile diferite de cercetare (*filosofia culturii* la Lucian Blaga, *istoria religiilor* la Mircea Eliade), analogiile ni se par evidente. Apropiaţi prin punctul de plecare ontologic (concepţia de natură „organică“, decelată în modul de a fi al colectivităţilor româneşti şi sud-est europene), sau prin obiectul de studiu (creaţia folclorică), filosoful culturii şi istoricul religiilor se întâlnesc de asemenea prin concluzii. Mai restrânse şi mai mult intuite la Blaga, ce a putut servi astfel ca un punct de plecare, mai conceptualizate şi mai sintetizate la Eliade, ele exprimă în ultimă analiză capacitatea de a circumscrie creativitatea românească precum şi, pe de altă parte, dorinţa de a găsi acele elemente care explică rezistenţa etniei carpato-dunărene în cursul unei istorii puţin clementă. În ambele cazuri efortul este notabil, marcat de gravitate şi de sentimentul istoriei tragice. Nu trebuie să mire, tocmai de aceea, aplecarea lui Blaga spre ţăran şi creaţia sa, considerându-le ca *permanenţe* în timpul istoric şi în sugestivul „spaţiu mioritic“; nu trebuie să mire de asemenea interpretările ulterioare ale lui Mircea Eliade, la fel de incitante. Ambele teorii marchează – în pofida amendamentelor posibile şi necesare din perspectiva timpului nostru – o contribuţie unitară şi interesantă la o viitoare sinteză de filosofie a culturii sud-est europene.

Scanned with OKEN Scanner

„LUMEA-PODOABĂ"

Pitoresc şi revelaţie şi *Duh şi ornamentică* sunt cele două capitole complementare din *Spaţiul mioritic*, destinate să circumscrie determinantele stilistice în „invenţia de forme libere" ale culturii populare. Etnograful, istoricul de artă şi comparatistul se subsumează unghiului morfologic şi în funcţie de un reper geografic predilect – Sud-Estul european – în pagini de fină şi erudită analiză a formelor de habitat (casa), de cult (biserica) sau a ornamenticii prezentă în arta textilă sau în ceramică. Pitorescul şi, în cadrul său, ornamentica debordantă ca „depozitara unor taine colective" au mai mult decât o finalitate pur spectaculară: „Setea de culoare, de amănunt, de variaţie, de belşug de forme, jocul sieşi suficient al imaginaţiei, beţia ornamentului şi aventura arabescului se realizează în sud-estul european şi în răsăritul apropiat, ca haină a unei întregi culturi"[49]. Caracterul zonal, alcătuit din suma specificităţilor neogreceşti, sud-slave, româneşti etc., îl conduc pe Blaga la concluzia că „dragostea de pitoresc a răsăriteanului nu apare numai din când în când, ci constituie o dominantă psihologică"[50]. În filigranul comentariilor şi al exemplificărilor există, schiţate sau doar enunţate, câteva dintre dimensiunile ce particularizează, structural şi funcţional, categoria pitorescului românesc şi sud-estic: formă de retorism eminamente vizual, prin motiv plastic şi culoare, complementară reprezentărilor diegetice ample (povestirea) sau comprimate (literatura sapienţială); spaţializare a timpului, o dată cu diminuarea mişcării până la îngheţarea acesteia prin aglomerarea detaliilor / motivelor, ordonate totuşi pe o schemă generală şi existenţa, până la saturaţie, a repetitivului, ca în structura *arabescului*; prelungire dar şi, mai ales, substitut al realităţii prin ficţiune, de unde funcţia morganatică, aş zice, a „lumii-podoabă"; manifestare hipertrofiată a instinctului colectiv de autoconservare, ce legitimează de altfel raportarea, de către Blaga, a pitorescului la valoarea tutelară a *organicului*; de aici, o adevărată viziune a elementarului proiectat înafară, dar cu conştiinţa gratuităţii în care spiritul anonim se complace totuşi („o simplitate re-

Scanned with OKEN Scanner

fugiată în subtilități", scrie Blaga); pendularea pitorescului între „finalitatea fără scop", pur ornamentală și, componentă importantă, funcționalitatea compensativă, estetică și axiologică; în sfârșit, pitorescul ca și *revelație* sau ca orientare spirituală ieșită din „misticismul endemic" al Răsăritului islamic și creștin.

Pitorescul, la care Blaga va adăuga „potența sofianică", mărturisește despre apartenența noastră la sud-estul european unde, axiomatizează autorul, „popoarele nu sunt deloc orientate spre inițiativa individuală și spre categoriile libertății, ci spre lumea organiculuI"[51]. Exegeza, cum se știe, s-a oprit îndelung asupra acestei reducții, amendând-o din varii perspective, fără să poată respinge totuși importanța principiului de organicitate în acest spațiu. Alături de „respectul înnăscut al răsăriteanului față de grai (limba vernaculară – n.ns. M. Mt.), privit ca un fapt organic"[52] și, tot aici, de nașterea firească a limbii literare din cea populară, filosoful culturii adaugă argumentul pitorescului și al ornamenticii. Geometrismul variat dar și aerat al ornamenticii populare, frecvența stilizată a motivelor animale și vegetale, compoziția neaglomerată, precum și utilizarea culorilor stinse descrise într-o lucrare antologică de Teodor Pamfile, toate acestea conferă artei românești o distincție și o sobrietate neîntâlnite la celelalte popoare balcanice[53]. La fel, textilele, ceramica sau costumul aduc doar „ceva din statica bizantină", principiul geometric intrând în conjuncție cu cel organic. Astfel, în icoanele pe sticlă sau pe lemn „năzuința stihială, hieratizată, nu e rece, dusă până la capăt, ci e atenuată prin contraponderea tehnicii organice"[54], la fel cum, în ornamentică, autohtonul „iubește linia dreaptă, dar el îi imprimă o pulsație; tot așa, românul iubește stihialul, dar acestuia îI dă un aspect sub care palpită viața"[55]. Echilibrul dintre *geometric* și *organic*, constitutiv unei „arte populare de natură clasică" coabitează totuși cu un ermetism structural, existent în arta scoarțelor, a broderiilor, în grafica excepțională a manuscriptelor, în limbajul patinat al culorilor din plastica medievală ș.a. Un posibil radical al acestui ermetism și cu urme din simbolistica aferentă e probabil Bizanțul. La cel puțin una dintre întrebările ridicate în *Duh și ornamentică* („Ce e bizantin?") posteritatea imediată a lui Blaga a reușit să schițeze răspunsuri de luat în considerare. Iată coloritul în care predomină *roșul* sau *albastrul*, numărul mare de vase bizantine smălțuite pe fond *verde* și *galben*

Scanned with OKEN Scanner

oferă sugestii pentru discutarea, mai comprehensivă, atât a funcției cât și a structurii pitorescului, redus adesea la o simplă și exterioară acumulare de elemente contrastante. Roșul-vișiniu, culoare atât de îndrăgită de bizantini, răspândit sub forme tot mai pastelate până în nordul Dunării, avea probabil aceeași semnificație ca și ocrul intens, prelungit din neolitic: apologia vitalității în juxtapuneri tranșante cu *negrul* și *galbenul*[56]. Or, asimilările operate în sud-est sunt lizibile în tipare stilistice și e meritul lui Lucian Blaga de a fi propus o spectroscopie vertebrată de preferința pentru *organic* a sud-est europeanului. Dincolo de elementele comune și diferențele specifice, ca în raportările comparative ale artei românești la acea neogreacă de pildă, există, după opinia mea, cel puțin două centre de greutate potențiale în aceste pagini. Spun *potențiale* întrucât Blaga le încercuiește în enunțuri apăsat-asertorice și, din păcate, nu le articulează prin relaționare. Iată primul enunț, expediat oarecum, spre final, în *Pitoresc și revelație*: față de apusean, pentru care pitorescul a devenit „un surogat" al naturii, „dragostea de pitoresc a răsăriteanului este aceea a unui care, solidar cu natura, *vrea o îmbogățire și o întrecere deborită a ei printr-o lume-podoabă*" (subl. ns.-M. Mt.)[57]. Al doilea enunț pornește de la observația că, în răsărit „misterul divinității e închipuit ca un ce «ascuns»", astfel că „Dumnezeu își impune pitorescul ca mod de a se arăta. Pitorescul e deci revelație. Cu cât pitorescul e mai divers și mai intens, cu atât plenitudinea revelației e socotită mai neștirbită". *Lumea-podoabă* și *revelația* „în forme și culori" comunică – în prelungirea de fapt a discursului blagian – prin finalitatea lor c o m p e n s a t i v ă. În penuria economică cronicizată a răsăriteanului pitorescul este „înadins sporit și alimentat la fiecare pas", ca un fel de revanșă acordată de spiritul inventiv. E, mai exact, o modalitate de eliberare interioară, de implozie decorativă într-un spațiu uman devenit adiabatic, datorită conjuncturilor politico-sociale dar și, cum spuneam, economice. De asemenea, pitorescul ca revelație este compensativ, de vreme ce apare drept formă de manifestare a divinității ascunse, obligată – pentru a se face cât de cât palpabilă – „să îmbrace forme și culori". Ambele ipostaze – *lumea-podoabă* și *pitorescul ca revelație* – exprimă, în ultimă analiză, *încercarea de pozitivare a negativului*, prezentă la Blaga în constructul metafizic dar și în lirică. Aforismul versificat din volumul, apărut postum, *Ce aude*

Scanned with OKEN Scanner

Unicornul, poate fi considerat un corelat în cheie poetică. „Nici o suferință nu-i așa de mare / să nu se preschimbe în cântare" (*Catren*).

Un termen înrudit oarecum cu negativul este, în primele pagini din *Duh și ornamentică*, g o l u l : în spațiul românesc golul nu e privit ca un cadru, care trebuie neapărat înlocuit cu ceva, ci ca element constitutiv și integrant al viziunii artistice. Prin funcția pozitivă a golului, a vidului, a câmpului, ca factor ritmic, prin acest mod degajat, arta populară românească reprezintă în răsărit „o insulă de duh european într-o regiune de artă asiatic congestionată, într-o mare exuberanță, de excese și de strălucire cel puțin barocă și plebee, dacă nu barbară"[58]. Cum vedem, pozitivare există și aici, Blaga ajustând de fapt sensul noțiunii în argumentarea alternanțelor dintre *plinuri* și *goluri* așa cum apar ele în dispunerea caselor românești (spre deosebire de cele săsești) sau în așezarea motivelor geometric-organice pe chilimuri și scoarțe. În realitate, pentru Blaga golul are valoare de *interludiu* și mai puțin de *vid*, iată de ce enunțul pe care îl decupăm este doar tangent la meditația de mai sus: „Popoarele vecine, mai ales cele peninsulare, suferă de un fel de *horror vacui*, câtă vreme românul e cel din urmă care să se lase pradă acestei frici de gol"[59], mai mult, spune Blaga, românul și-l asumă ca valoare pozitivă. Dacă principiul acesta (*horror vacui*), elaborat de estetică, există într-adevăr, el poate fi exemplificat, eventual, cu plastica aglomerată din Extremul Orient sau, mai apropiată geografic de sensibilitatea europeană, cu psihologia arabescului – formă reprezentativă pentru creativitatea arabă. În Sud-Est s-ar putea vorbi mai degrabă de o teamă de timp și mai puțin de una de spațiu, ceea ce ar explica suprasolicitarea auzului în raport cu văzul, a urechii în comparație cu ochiul. Pe scurt, preferința sud-esticului și, implicit, a românului pentru diegeza pură, pentru *istorisire* („ca să treacă timpul", cum afirmă paremiologia tuturor popoarelor din zonă!) este àfină, ca finalitate adesea inconștient prezumată, cu pitorescul ca *lume-podoabă* și *revelație a divinului*. Așadar, dacă teoreticianul *spațiului mioritic* ar fi încercuit conceptul de *gol temporal* ar fi aruncat, desigur, o nouă și seducătoare provocare cercetării de tip morfologic. Mai mult, din aceeași perspectivă a finalității compensative, pe care Blaga însuși ne-o indică prin procesul de pozitivare a negativului, meditația despre pitoresc ar fi putut primi o mai hotărâtă articulare estetică și, *ipso facto*, gnoseologică. Blaga a sugerat această

Scanned with OKEN Scanner

cale, încadrabilă de altfel în „cartea căderii noastre româneşti" – *Spaţiul mioritic*, unde vedem „câtă împlinire şi cât pozitiv este în îngrădirea noastră"[60]. Rândurile despre pitoresc şi ornamentică particularizează, în cadrul sistemului de gândire blagian, raportul dintre „cădere" şi compensare, dintre virtual şi real ş.a., reiterat şi amplificat în meditaţia românească modernă. Apelul lui Blaga la orizontul securizant al *organicului*, tradus în „solidaritatea cu natura" a răsăriteanului sau în „misticismul latent popular", e regăsibil, aşa cum am schiţat de altfel, în paginile consacrate altor dimensiuni răsăritene – „creştinismul ţărănesc" şi „potenţa sofianică" în cultură şi trăire religioasă.

O „SCHIŢĂ METAFIZICĂ"

În *Luntrea lui Caron* (1990) – lucrare testamentară, elaborată în jurul anilor '50 – aflăm, inserate, un număr de „schiţe metafizice", închipuite de filosoful Leonte Pătraşcu „pe portativele unei istorii, care n-a avut loc, dar care ar fi putut să aibă loc". Aşezate sub semnul *virtualităţilor* de gândire sistemică, retezate cu o frecvenţă aproape matematică, nucleele acestea propun liniamente de meditaţie unitară asupra destinului (nu numai) cultural românesc. Astfel, „născocirile" lui Leonte sau „minciunile lui Dumnezeu" ilustrează, fiecare şi toate la un loc, un *ar fi putut să fie*, adică „alte şi alte sinteze între răsărit şi apus", unde „stilul bizantin şi cel gotic se îmbină într-o unitate atât de organică" sau, tot ca un exemplu, unde formula „bizantinismului mişcat" particularizează meditaţia despre natura contradictorie, dar unitară a lumii. Sentimentul, general în răsărit, al provizoratului perpetuat din veac în veac a orientat gândirea mai puţin spre problematica existenţei, cât spre ontic; a îndrumat-o, de asemenea, spre categoriile organicului şi, cultural vorbind, spre creaţia spirituală cu dorită finalitate soteriologică. „Schiţele metafizice", ale căror nervuri le regăsim în lucrări anterioare, încercuiesc un adevărat proiect sau, mai degrabă, atenţionează asupra unui „suficient substrat pentru alcătuirea unei metafizici cu totul aparte în peisajul spiritual al sud-estului euro-

Scanned with OKEN Scanner

pean".[61] Coagulările, posibile, îşi distribuie accentele pe segmente de timp, la nivelul sutelor de ani: sec. XIII-XIV (*Stratul mumelor, Fîrtate şi Nefîrtate*), sec. XVI (*Isus-Pământul*), sec. XVII (*Inorogul*), sec. XVIII (*Luminismul moral, Patrie şi înviere, Început şi temei, Cuvinte originare*), sec. XIX (*Metamorfoza, Marele Orb*), sec. XX (*Materia magică*). Aceste polarităţi sunt frecvente în freatica operei lui Blaga, literară şi filosofică, iar *Luntrea lui Caron* le rememorează de fapt, adunându-le într-o sinopsă cu intenţia, probabil, a unei alte reluări sistemice. Întrucât fiecare „născocire" este „ca o sămânţă din care ar fi putut să crească un stejar", vom decupa doar una, *Fîrtate şi Nefîrtate*[62] – un comentariu puternic personalizat la erezia bogomilică, născută în Bulgaria şi răspândită în sud-est şi apoi în occidentul european între veacurile XIII-XIV. Doctrina cosmogonică a bogomilismului a apărut ca răspuns la curentul de influenţă bizantină şi se fundamentează pe antiteza dintre principiul binelui (Dumnezeu) şi principiul răului (Satanail). Manicheic în esenţă, bogomilismul „este la noi eres visat, iar nu eres organizat", asertorizează Blaga, deşi numeroase urme istorice şi motive bogomilice au aluvionat imaginarul folcloric şi literatura apocrifă. Avansînd ideea – şi asta în răspăr cu dogma ortodoxă! – că „ne putem totuşi imagina o gândire metafizică fecundată de bogomilism", Blaga observă mai întâi ajustarea, în prelucrarea românească, a tiparului dualist. Iată, „dualismul de concepţie ce încheagă pe dinăuntru peripeţiile povestite în legendele noastre, zise bogomilice, nu este nici pe departe atât de accentuat precum dualismul din concepţiile religioase şi filosofice persane sau marcionite. Dualismul de concepţie din legendele noastre este atenuat şi prin aceea că cei doi vrăjmaşi şi primordiali rămân «fraţi». Or, lectura legendelor antologate, în epocă, de către Oskar Dähnhardt (1907) şi T. Pamfile (1913)[63] se regăseşte deja în reflexele lirice din *Poemele luminii* (1919). Consemnăm, deocamdată, declarativismul juvenil din *Lumina raiului*: „Ca un eretic stau pe gânduri şi mă-ntreb: / De unde-şi are raiul – / Lumina? – Ştiu: Îl luminează iadul / cu flăcările lui". Opoziţia transcrisă parcă *ad litteram* va fi atenuată, îmblânzită în *Pax magna*: „Pesemne – învrăjbiţi / De-o veşnicie Dumnezeu şi cu Satana / au înţeles că e mai mare fiecare / Dacă-şi întind de pace mîna. Şi s-au împăcat / în mine: împreună picuratu-mi-au în suflet / credinţa şi iubirea şi-ndoiala şi minciuna". Tânărul Blaga devansează de fapt dezide-

Scanned with OKEN Scanner

ratul metafizicianului (existența „fraternă" a celor două principii personificate în *Fârtate şi Nefârtate*), de vreme ce, în finalul de la *Pax Magna*, cei doi, „îmbrățişându-se s-au înfrățit în mine-ntâia oară/ de la-nceputul lumii".[64] Optica aceasta, premonitorie pentru comentariile din *Fârtate şi Nefârtate*, va fi asimilată de bipolaritatea generală a poeziei lui Blaga. Ea reapare, în schimb, în opera dramatică şi în termeni preluați *tale-quale* de „minciuna lui Dumnezeu". La finele tabloului al doilea din *Ivanca* (1925) pictorul Luca îi aminteşte slujnicii „o veche poveste", transcrisă după cunoscuta legendă: „La început, înainte de-a fi lumea, au fost doi frați: Dumnezeu şi Dracu' – înțelegi? Doi frați. Toate lucrurile le-au făcut în tovărăşie. Unul a născocit ziua, celălalt noaptea, unul a făcut pe sfinți, celălalt ispitele şi visurile rele. De atunci, unde sunt sfinți trebuie să fie şi ispite!"[65]. Dacă, va continua peste timp metafizicianul, „cei *doi* au fost *frați*, aceasta înseamnă că mai înainte de a fi ei, a fost Părintele lor", adică „Prundul" sau Ființa de natură divin-demonică şi pe care creativitatea populară a schițat-o doar, abătându-se – „în duh de legendă" – de la doctrina bisericească. Închipuirea populară s-a perpetuat, însă ea n-a înflorit într-o „învățătură", adică într-o „metafizică originală de răspicate nuanțe bogomilice", aceasta rămânând doar virtuală în arealul, mai larg, al posibilităților sud-estice nefinalizate".[66]

O tuşă mai apăsată din unghiul interpretării ne-o oferă simbolicul personaj Bogumil din *Meşterul Manole* (1927). Aici, la începutul actului întâi, opoziția clasică, manicheică dintre Dumnezeu şi Diavol, formulată la modul interogativ de către Manole, e soluționată de Bogumil astfel: „... Crezi tu oare că măsuri şi înălțimile şi adâncimile sorții cu plumbul atârnat de sfoară? Şi dacă întru veşnicie bunul Dumnezeu şi crîncenul Satanail sunt frați? Şi dacă *îşi schimbă obrăzarele înşelătoare că nu ştii când e unul şi când e celălalt*? (subl. n. M.Mt.) Poate că unul slujeşte celuilalt". Paragraful, des citat de exegeza blagiană, e memorabil tocmai prin distorsiunea, prin abaterea lui Bogumil şi, *mutatis mutandis*, a lui Blaga de la doctrina bogomilică. Mai exact, dramaturgul îi atribuie personajului său ipoteza lui *coincidentia oppositorum* („îşi schimbă obrăzarele..." etc.), opusă vizionarismului manicheic al bogomilismului. Blaga va reveni de altfel la grila, – dualistă şi atenuată –, asimilată prin mediere folclorică. Astfel, *Arca lui Noe* (1944) este calchiată, în parte, pe opoziția, dar

Scanned with OKEN Scanner

şi pe competiţia dintre Moş şi Nefârtate. „Amândoi, adică Moşul şi cu mine, ne cam încurcăm unul altuia socotelile", observă Nefârtate proiectând relaţia dintre ei în cunoscutul fragment de legendă cosmogonică: „Dumnezeu a făcut albina, dracu' l-a-ngânat făcând musca, Dumnezeu a făcut câinele, dracu' s-a grăbit cu lupul". Lucrativ, constructiv şi el, dracul „ar fi putut să potrivească din nimic albine şi câni, dar s-a gândit că musca şi lupul nu cer nici o osteneală şi nici să te îngrijeşti de ei". Replica de mai sus migrează şi ea în comentariul sumativ unde, subliniază Blaga, „datorită puterilor magice ale lui Fârtate, intenţiile şi faptele lui Nefârtate îşi pierd ascuţişul, întorcându-se spre bine". Colaborarea dintre *cei doi* se efectuează, cum spuneam, în termeni de competiţie iar finalitatea este complementară, din moment ce „Moşul face leagăne pentru o mie de oraşe şi cetăţi, / iar / eu fac sicrie pentru o mie de oraşe şi cetăţi". Altfel spus, dualismul şi conlucrarea competiţională rămân, în continuare, bine specificate dar şi contensive, ceea ce conduce – din nou – la regretul de a nu fi apărut, în sud-estul european, acel „strop de cuget îndrăzneţ şi liber", care să edifice o metafizică despre Fiinţa de natură divină şi demonică totodată[67].

Exemplificările extrase din opera dramatică atestă preocuparea constantă a lui Blaga pentru circumscrierea, contextualizată, a unei nervuri de sensibilitate balcanică şi justifică în acelaşi timp „schiţa metafizică" inserată în *Luntrea lui Caron*. Faptul că opoziţia principială, redevabilă bogomilismului, apare în creaţia poetică timpurie se datorează, credem, polarităţii de fond a liricii lui Blaga, de la *Poemele luminii* la *Ce aude Unicornul*. În altă ordine, modul de a exista „fratern" al celor două principii nu caracterizează doar transliterările româneşti; arealul folcloric sud-est european păstrează, chiar în grafia clasică a tradiţiei bogomilice, adică în cea bulgărească, ipostaza atenuată, moderată a opoziţiei, preluată ca atare de literatura modernă a unor Emilian Stanev sau Vera Mutafceva. Blaga sublimează fragmentele de extracţie bogomilică şi propune doar o „schiţă" deoarece, după opinia filosofului, n-ar fi putut lua naştere totuşi o filosofie dualistă. „Dogma bisericească, ortodoxă, bizantină ar fi zădărnicit o asemenea evoluţie", crede Blaga. De asemenea, „conlucrarea" lui Fârtate cu Nefârtate nu putea constitui o exemplificare în ilustrarea conceptului, crucial, de *antinomie transfigurată*. Ne amintim că *Eonul dog-*

Scanned with OKEN Scanner

matic (şi nu numai!) atribuie patristicii paternitatea exclusivă a „tipului de ideaţie", în care două enunţuri antinomice sunt valabile printr-un salt dincolo de logică. Or, din modul acesta de gândire aporetică este eliminată antinomia în grafie bogomilică. Altfel, „schiţa metafizică", reprezentată în opera lirică dramatică, intră în componenţa dimensiunii răsăritene a spiritului blagian. Coroborată cu alte motive, mituri, concepte-imagine ş.a. de sorginte şi răspândire sud-estică, „schiţa" în cauză face parte din freatica imaginarului popular, ce aluvionează, la toate nivelurile, creaţia lui Blaga.

INSERŢIA FOLCLORICĂ

Dificultatea exegezei de a circumscrie motive folclorice propriu-zise rezidă în echilibrul incert dintre latura *asimilativă* şi cea *creativă* în *poiesisul* general al lui Blaga. „Nu m-am ocupat deloc cu folclorul, îi scria lui Petre Drăghici. Asemănările dintre acesta şi creaţiile mele sunt pe temei de înrudire inconştientă. Abia după articolul lui Pillat / *Lucian Blaga şi specificul românesc* – n. ns. M.Mt.), am citit şi eu din curiozitate unele lucruri poporale – şi «asemănările» interioare m-au izbit şi pe mine. E *fondul mioritic* pe care-l purtăm în sânge"[68]. Sigur, preocupările pentru elaborarea unei antologii de poezie folclorică infirmă prima parte din enunţul epistolar. La fel de adevărat e însă faptul că domeniul folcloricului e fructificat prin intermediul *noului stil*. „Nu e şi astăzi încă arta noastră populară o artă care înlocuieşte detaliul cu abstractul? Ţăranul *stilizează* la fiecare pas"[69], conchide tânărul Blaga înţelegând prin folclor perimetrul mai larg de *artă populară*. Raportul dintre *etnografie* şi *artă*, „duhul" ornamenticii textile sau ceramice, gramatica icoanei pe lemn sau pe sticlă, structurile prozodice recognoscibile prin ritmul „mioritic" sau inflexiunile limbajului vernacular, pliat pe un ton general, de solemnitate aproape hieratică amplifică, aşa cum spuneam, conţinutul noţiunii de folclor. Mai mult, Blaga argumentează despre modernitatea *avant la date* a produsului spiritual popular şi – lucru important! – prin această optică, deja transformatoare, asimilativul va fi absorbit rapid de o creativitate de

Scanned with OKEN Scanner

factură vizionară. A detecta, prin urmare, motive de sursă şi circulaţie prioritar sud-est europeană este o încercare cu atât mai dificilă, cu cât Blaga însuşi se arăta programatic interesat de ceea ce numea „românismul spiritual". Aşadar, „pe noi – scria în *Trilogia culturii* – ne interesează înainte de toate originalitatea de fapt, fenomenală, a artei populare româneşti, iar aceasta credem că o putem constata în primul rând pe un podiş înalt şi eterat, dincolo de elementele ei ca atare"[70] ş.a. Exegeza a vorbit, cu îndreptăţire, despre „transsubstanţierea estetică a culturii populare" în opera lui Blaga, ce „nu ţine seama de vămile neamurilor", doar, am adăuga noi, de *matricea stilistică*, topografiată pe grila *spaţiului mioritic*. În acest sens, probantă pentru creativitatea blagiană este prezenţa – argumentată şi ea – a numeroşilor *simili folclorici*.[71] Luându-se parcă la întrecere cu zestrea, bogată, de mituri, legende etc. Blaga creează mituri àfine (Isus-Pământul, ce face obiectul altei „schiţe metafizice", Marele Orb ş.a.), deoarece „fără o gândire mitică nu ia fiinţă, din păcate sau din fericire, nici o poezie".

Cercetarea de tip analitic şi comparativ poate totuşi decupa din magma imaginarului blagian, debordant ca inventivitate motivică sau mitologică, un număr de fire vizibile, comune şi ca semnificaţie generală arealului românesc şi sud-estic. Unele dintre acestea sunt curat folclorice, altele în schimb au ca punct de plecare mitologia greco-latină sau literatura religioasă. Un loc privilegiat îl deţine aici *motivul jertfei zidirii*, încorporat în balada despre meşterul Manole şi care, la rândul său, configurează tipul tragic sud-est european. Comparând drama lui Lucian Blaga cu prelucrările asemănătoare din literaturile bulgară (Slaveikov, Karina, Todorov ş.a.), albaneză (Ismail Kadare), sârbo-croată (Ivo Andric) şi neogreacă (Teotokas ş.a.) formulam concluzia despre *unitatea în diversitate* a acestor spaţii culturale. Mai mult, numitorii comuni şi diferenţele specifice ce definesc balada sud-estică dar şi, prin extrapolare, interpretările ficţionale circumscriu reiterarea tragicului de factură antică la greci; intruziunea istoriei ce demitizează adeseori didacticist la bulgari; jocul aceleiaşi istorii dominante ce creează şi, concomitent, demistifică mitul derulat totuşi epopeic la sârbi şi la albanezi; în sfârşit, meditaţia filosofică şi irizată liric, având ca obiect un mit devenit eminamente estetic la români, prin Lucian Blaga. Jocul dialectic mitizare / demitizare / remitizare

Scanned with OKEN Scanner

particularizează, de asemenea, relația dintre *tradiție* și *modernitate*, pusă în termeni asemănători în toate literaturile din zonă[72].

Pentru circumscrierea aceluiași *tip tragic* Blaga creează amintiții simili-folclorici, alături de Eminescu, Sadoveanu sau Voiculescu și pe care i-am proiectat în categoria, numită de noi, a *mitului semiantropomorf*. Baza sa explicativă se află în conceptul blagian de *gândire mitică*, descris în eseul *Daimonion*. Chestiunea stării lui *între* sau a ipostazei de *echilibru instabil* între concrețe și abstracție, între material și spiritual, între Orient și Occident („pe un pământ de cumpănă", zice Blaga) ș.a. își găsește exemplificarea în imaginea compozită (natură / cultură, animalitate / umanitate) a lui *Pan*, împrumutat din mitologia elină, o altă sursă fiind *Inorogul* – „ființă pe jumătate reală, pe jumătate de poveste și legendă", sub semnul căruia, într-o altă „schiță metafizică" este așezat Dimitrie Cantemir. Prin alcătuirea sa dualã *Marele Orb* de pildă este echivalentul bătrânului mag din *Strigoii* eminescieni, al ultimului Decheneu din *Creanga de aur* sau al omului-totem din istorisirile lui Voiculescu. Nu e de mirare că, pe acest fir mai mult dedus, Blaga schițează, mai târziu, o teorie despre *conceptul-imagine*, àfin într-un fel cu polaritatea structurală a metaforei[73].

Ca și filiație directă, indiscutabilă cu produsul folcloric de circulație dar și de origine sud-estică, pantomima *Înviere* (1925) este, fără-ndoială, exemplul cel mai reprezentativ. *Motivul călătoriei fratelui mort* aluvionează balada românească și tânărul Blaga va citi, probabil la sugestia lui Sextil Pușcariu, versiunea publicată în revista *Transilvania* în 1914 (regăsibilă, azi, în repertoarul lui Al. I. Amzulescu, *Balada familială*, 1983). Impresionat de „balada abruptă, cu vedenii și închegări simbolice" și care „are calități de imaginație cari întrec tot ce a creat poporul nostru cu frâne largi de fantezie"[74], dramaturgul închipuie o pantomimă unde fidelitatea față de *Voichița* este evidentă, cum s-a observat, în planul subiectului și al compoziției. Versiunile românești (inclusiv varianta *Voichița*, cunoscută de Blaga), cuprind, alături de cele sud-estice (cu excepția, totuși, a sîrbo-croaților), *blestemul mamei*: În afara baladelor neogrecești și românești sau macedo-române creațiile albaneze și bulgare dublează acest motiv cu *blestemul surorii*, prin contaminare probabil cu echivalentele sârbo-croate. Blaga reține și el *blestemul mamei*, fructificând concepția tipic

Scanned with OKEN Scanner

sud-est europeană despre eficacitatea blestemului, care provoacă resurecţia mortului. Păstrând antroponimul neogrec (Costandin), autorul *Învierii* adaugă câteva elemente ce, intuitiv, desigur, le regăsim, amplificate şi apăsate în modelul peninsular, atent inventariat şi comentat de Politis ori Psichari. Atmosfera de apocalipsă cu actantul său principal, ciuma, e regăsibilă, în culori la fel de tari, în imaginarul neogrec, de rezonanţe akritice, dar şi în cel sârbo-croat. La această relaţie analogică adăugăm personificarea dezastrului, dar în proiecţie cosmică. În textul pantomimei „ciuma cosaşă" trece „călare pe o reptilă uriaşă cu solzi galbeni şi verzi, ochi roşii şi cu aripi de lăcustă enormă"[75]. Aceeaşi tehnică asociativă într-un text cules de Politis: Constantin, abia ieşit din mormânt, „din nori el cal îşi face, din stea îşi face frâu, / din lună camaradă" şi astfel pleacă s-o aducă pe Aretia, fiind însoţiţi de-a lungul întregii călătorii de refrenul „văzut-aţi fată mândră alături de un mort?"[76] În alte versiuni neogreceşti ciuma însăşi e imaginată ca un balaur cu coadă, multe capete şi gheare uriaşe. Sigur, în contextul operei dramatice *Învierea*, niciodată reprezentată, constituie doar un exerciţiu de digitaţie şi un exemplu de obedienţă faţă de modelul folcloric. Ceea ce nu se va mai întâmpla în *Meşterul Manole* (1927) şi nici în poemele ce asimilează şi modifică de fapt motivele mitice, folclorice şi teologice. Exegeza n-a reuşit, tocmai de aceea, să identifice decât douăsprezece motive „curat folclorice", între care doar două – *Meşterul Manole* şi *Voichiţa* – sunt şi creaţii sud-est-europene[77]. Insertul folcloric îşi trimite reflexele transsubstanţiate prin alchimia unei creaţii ce ilustrează, ea însăşi, legenda despre pământul străveziu:"... pământul înc-o dată pentru-o clipă, / cu morţii săi zâmbind, se face străveziu. / Ca-n ape fără prunduri, fabuloase, reci, / arzând se văd minuni – prin lutul purpuriu" (*A fost cândva pământul străveziu*).

Scanned with OKEN Scanner

Despre istoriografia greacă

„Poezia e mai adevărată ca istoria", scrie Aristotel şi enunţul său a făcut carieră în estetica şi teoria literară europeană. De la Herodot şi Tucidide la bizantini muza Clio oscilează nehotărâtă între reproducerea fidelă a faptelor şi plăcerea inventării altora, mai mult sau mai puţin posibile. Obiect al unei dispute consumată în presa noastră interbelică, *istoriografia greacă* reţine atenţia prin funcţia sa înalt pedagogică, perpetuată de altfel şi în spiritul istoricilor de la nord de Dunăre. Model de urbanitate, dialogul dintre Ştefan Bezdechi şi Lucian Blaga se desfăşoară în aerul ozonat al ideilor cristalizând în două poziţii, interesante nu doar documentar şi nici ca piesă de adăugat, eventual, la dosarul polemistului Blaga. Înlocuim, tocmai de aceea, înclinarea pentru amănunt şi plasare restrospectivă cu privirea selectivă orientată spre „constatările", dar şi spre „inevitabilele deformaţiuni profesionale", cum se exprima Blaga vizavi de solidul studiu al profesorului de greacă, *Istoriografia elenă*[78]. Observarea atentă, de-a lungul celor două milenii, a oscilării istoriografiei greceşti între *filosofie şi retorică* – dovedită, cu un plus de argumentare, în *Concepţia elenă despre istoriografie* din acelaşi volum – e însoţită de o dublă motivare, anume că „dragostea de adevăr nu e o trăsătură specifică a caracterului grec", elenii aşadar, „care aveau o nespus de bogată fantezie, nu s-au putut hotărî să se facă sclavii adevărului". Motivul următor ar fi că „istoria greacă procede dintr-o poemă", mai exact, „istoria e şi ea una din fiicele epopeii şi ca atare va moşteni ceva din firea poeziei". Admiţând „constatările" lui Bezdechi, autorul *Fiinţei istorice* îi amendează „interpretările" de mai sus din perspectiva filosofiei culturii şi a istoriei în *Despre istoriografie*[79]. Eroarea lui Bezdechi, se afirmă aici, constă în încercarea de a caracteriza poporul grec practicând „o psihologie a facultăţilor", înclinările artistice ale orientalilor de pildă nefiind mai prejos de cele ale grecilor. Cât priveşte dragostea pentru „minciună" a grecului, ea trebuie înţeleasă ca înclinare nativă nu spre falsificare ci spre extragere a esenţialului şi a tipicului din faptul

Scanned with OKEN Scanner

trăit. Categorie stilistică reprezentativă pentru spiritul grec, tipicul se regăseşte în gândirea platonică şi în plastica din epoca lui Pericle, mai mult, „grecul ocolea în toate împrejurările ce era unic şi ce era fără măsură, adică cele două negaţiuni posibile ale tipicului". Astfel că, datorită concepţiei sale despre *adevărul* înţeles în chipul de mai sus, grecul va căuta în istorie „să ridice faptele la nivelul unor semnificaţii tipic ideale", fantezia nejucând un rol mai însemnat ca la alte popoare. Numai că – răspunde Bezdechi – „acesta era tipul de istorie pe care ar fi dorit un Platon şi un Aristotel s-o vadă realizată. Toată istoriografia greacă s-a dezvoltat şi a dăinuit sub zodia ademenitoare a retoricii". Iată de ce „forma a mâncat fondul, adică interesul pentru frumos a înăbuşit orice veleitate de a respecta adevărul, fie el chiar sub forma aceea banală de adevăr pragmatic, necum de adevăr cu fulguraţiuni parmenidiano-platonice". Şi în încheiere: „Lucian Blaga face confuzie între concepţia despre rostul şi fizionomia istoriografiei la greci, aşa cum bănuim că ar fi preconizat-o marii lor filosofi, concepţie-program care a rămas doar un *pium deziderium*, pentru că n-a fost realizată de istoricii eleni – şi între concepţia istoriei ca ramură a retoricei, de care s-au lăsat călăuziţi aproape toţi ciracii greci ai Muzei Clio"[80] În controversa cu Tucidide sau cu Polibiu, istoriografia greacă a trecut de partea retoricii, instituită o dată cu Isocrate şi prelungită în textele istoricilor de la Bizanţ. Iar faptul că tocmai în veacul al XIII-lea bizantin Georgios Akropolites îi conferă statutul de disciplină autonomă („istoria trebuie să fie scrisă de dragul istoriei") se datorează desigur şi continuităţii cu tradiţia lui Herodot şi Tucidide, acceptaţi sub formă de compromis (Procopiu din Cezareea) sau luaţi ca model (Laonicos Halcocondyles). Euterpe deci n-a putut împiedica istoria să devină *ştiinţă* datorită viziunii antropocentrice a spiritului grec. Absolutizând funcţionalitatea categoriei stilistice a tipicului Blaga conchide în mod discutabil. În plus, doar sugerată aici, ideea despre lipsa progresului în istorie va fi dezvoltată în paginile *Fiinţei istorice*, unde devenirea umană e văzută ca un fel de compromis între aspiraţia secretă a omului de-a se substitui Marelui Anonim şi „cenzura", adică măsurile de apărare luate de către acesta din urmă. E adevărat apoi că una dintre motivările lui Ştefan Bezdechi este amendabilă. Astfel, a explica intruziunea, altfel reală, a ficţiunii în istorie printr-o superioară „psihologie a facultăţilor" e fără-ndoială eronat. Certă e însă existenţa dua-

Scanned with OKEN Scanner

lismului structural în istoriografia greacă, ea fiind impregnată nu atât de amintirea epopeii homerice cât de înţelegerea, într-un anume fel, a adevărului, acesta fără să se reducă doar la „semnificaţiile tipic-ideale" cum credea Blaga. O *forma mentis* aşadar ce precipită în epopee, prelungindu-se apoi în arta de a consemna evenimentul perisabil. Cred că Bezdechi nu înţelegea *altfel* aserţiunea „istoria s-a născut din poezie", lucru care i-a scăpat pare-se lui Blaga, din moment ce ia motivarea acestuia *ad litteram*: „Dacă ni se spune că istoriografia greacă este o fiică a epopeilor homerice, rămânând deci într-o bună parte operă de fantezie, de ce situaţia istoriografiei şi particularităţile ei devin cu totul altele la babilonieni şi la inzi?". Formulată astfel, întrebarea deplasează chestiunea către alte spaţii de cultură, în conformitate cu principiul analogic. În realitate, formularea lui Bezdechi – chiar *literal* considerată – îndeamnă la reflexii ce, avem impresia, o pot valida. Să observăm, mai întâi, că imprecizia conceptului de „literatură bizantină" este determinată tocmai de includerea istoriografiilor. *Alexiada* Anei Comnena de pildă este un adevărat poem epic. Autoarea cunoscuse, după propria-i mărturisire, „seducţia lui Isocrate, elocinţa lui Pindar, avântul lui Polemon, Calliope, a lui Homer, lira lui Sapho", într-un cuvânt, „farmecul cărţilor" de fiecare dată elogiate pentru candidatura lor la nemurire. Înzestrată, ca şi basileul, tatăl său, „cu vorbă limpede şi minte ascuţită", Ana Comnena avea probabil şi „puterea de a convinge pe buze, ca un alt Eschine sau Demostene"[81], har pe care istoria scrisă ni-l transmite peste timpul dispărut al Bizanţului. Cu mult înainte de Comnena, *Istoria secretă* a veninosului Procopiu se preface în adevărată ficţiune, deşi conturele epocii rămân, în mare parte, exacte. „Dacă va trece mult timp şi va slăbi amintirea lor (a lui Justinian şi a Teodorei – n.ns.) – presimte autorul – mă tem să nu dobândesc faimă de scriitor de mituri şi să fiu rânduit printre făuritorii de tragedii"[82]. Previziunea a fost confirmată de posteritatea, nu numai greacă, dornică să aureoleze mitic cutare personalitate a istoriei. Medievalitatea, mai apropiată ca timp în sud-estul european, alimentează imaginarul ce păstrează amintirea eroicului Dighenis Akritas, peste care se suprapune aceea – mai modernă dar la fel de eroică – a lui Skanderbeg ori Ştefan cel Mare. Nu întâmplătoare este în acest spaţiu resurecţia suflului epopeic sub forma *romanului istoric*, suflu întreţinut vizibil sau în subtextul scrierilor istorice. Fără conti-

Scanned with OKEN Scanner

nuitatea spiritului de epopee, conservat mai bine de creaţia folclorică, adică de memoria colectivă, e dificil să înţelegem ecloziunea —în actualul veac şi fără echivalent valoric occidental – a acestei forme epice. Aşa cum romanul-parabolă fructifică elemente ale narativei orientale sau din cărţile de cult, tot astfel romanul istoric sud-est european reeditează întâlnirea documentului cu ficţiunea, existentă – cum a demonstrat-o Bezdechi – de-a lungul istoriografiei greceşti.

„SĂMÂNŢA CULTURII"

Achiziţiile şi, mai interesante fără-ndoială, delimitările pe linie morfologică şi de filosofia culturii sunt schiţate de Blaga în *Trilogia culturii*: Alois Riegl, Leo Frobenius şi, mai ales, Oswald Spengler sunt nume frecvent invocate vizavi de „sentimentul spaţiului" – ca veritabilă „sămânţă a culturii" – şi de corespondenţele sale determinante cu fenomenul stilului. „A fost un timp, scrie filosoful în *Discobolul* (1945), când peisajul era considerat ca un comentar al omului, iar omul ca un simplu precipitat al peisajului. E suficient să formulezi asemenea păreri mai pointat, cum am făcut, pentru a ne da seama de eroare"[83]. Iată de ce fixarea, prin delimitări succesive, a conceptelor înrudite de „viziune spaţială", „sentiment al spaţiului" şi „peisaj" este necesară pentru înţelegerea, cu un plus de adecvare, a funcţiei *spaţiului* ca „generator de cultură" şi asta pentru a se evita vechea deacum teorie a mediului, „profesată cu un ostenitor lux de argumente în veacul trecut". Accepţia kantiană a spaţiului ca un apriori absolut şi constant al intuiţiei umane este respinsă: spaţiul este considerat acum drept „un act creator al sensibilităţii, variabil, ca şi diversele culturi" (*Cultură şi spaţiu*). Mai mult, dacă la Kant intuiţia spaţiului e, totuşi, act creator al sensibilităţii conştiente, pentru Blaga şi inconştientul deţine forme specifice de intuiţie, exteriorizate, scoase la iveală prin fenomenul „personanţei". În consecinţă, viziunea spaţială constituie „reflexul unor profunzimi sufleteşti sau un fel de emisiune pe plan de imaginaţie a unui prim fond spiritual al nostru", iar „la baza aşanumitului sentiment spaţial specific al unei culturi sau al unui complex

Scanned with OKEN Scanner

de creaţiuni spirituale, individuale sau colective, stă un orizont sau o perspectivă, pe care şi-o creează inconştientul uman, ca un prim cadru necesar existenţei sale". Perspectiva e, cum vedem, tot apriorică, „spaţiul imaginar" caracterizându-se – pentru fiecare cultură – prin unicitate şi persistenţă. Iată, „cultura populară românească (poate şi cea balcanică în genere) posedă şi ea o viziune spaţială specifică, care ia forma determinată a infinitului ondulat. Să numim acest cadru inconştient al vieţii noastre: spaţiul mioritic" (*Ibidem*).

Calea pe care filosoful o urmează este aceea a morfologiei culturii şi nu – după cum el însuşi o mărturiseşte – drumul, mai aplicat şi poate mai strâmt, al cercetărilor de istoria artei. Numai că soluţiile la care acestea au ajuns sunt, nu de puţine ori, sensibil apropiate de concluziile degajate de examenul morfologic. Şi pentru Panofsky bunăoară, în *Perspectiva ca formă simbolică*, „lumea rămâne ceva discontinuu", iar spaţiul în accepţiune kantiană devine – în *praxis*-ul criticii de artă – o dimensiune multiplicabilă şi variabilă. Într-o puţin cunoscută dar instructivă *Estetică a artei bizantine* (1946), augmentată în ediţia din 1955, arhitectul grec Panayotis Michelis postula, spre deosebire de Panofsky, faptul că „schimbarea care se observă în perceperea spaţiului la artişti nu depinde deloc de raportul dintre *spaţiul teoretic* şi *spaţiul sensibil*, ci de raportul dintre spaţiul teoretic şi *sentimentul spaţiului*" (subl. ns. – M. Mt)[84]. Esteticianul grec distinge între conştiinţa filosofică despre spaţiu, bazată pe cunoaşterea ştiinţifică (spaţiul teoretic), „experienţa filosofică invariabilă" (spaţiul sensibil) şi experienţa estetică ce variază în funcţie de categoria estetică dominantă în epocă, frumosul ori sublimul (sentimentul spaţiului). Exclusivismului formalist, redevabil în parte lui Wölflin sau aceluia, cultivat de o parte din filosofia germană („spiritul epocii") Michelis le opune un altul, *sentimentul spaţiului* – un fel de universalie insuficient definită. El este regăsibil în arealul *frumosului* (de obicei static şi orientat spre exterior şi sentiment) dar şi în acela al sublimului (dinamic, orientat spre interior şi sentiment). Ultima categorie e constitutivă artei creştine, occidental-răsăritene, fiind legată de ideea de transcendenţă. Dincolo de eşafodajul discutabil al *Esteticii*, redus la dichotomia frumos / sublim şi la anistoricul *sentiment al spaţiului*, este de reţinut, totuşi, analiza pe care Michelis o face „arhitecturii sublimului", considerată într-o tipologie *sui-generis*. Astfel, arhitectul diferenţiază „uni-

Scanned with OKEN Scanner

tatea centrifugă" a bisericii cu plan central şi cupolă, unde amplificarea spaţiului se realizează în toate direcţiile pornind de la cupolă, de „axul longitudinal" şi de spaţiul în profunzime al vechii basilici. Tipul al treilea este biserica combinată, cruciformă, tipic bizantină care „încearcă să sugereze sublimul prin subordonarea părţilor totului, sub dominaţia cupolei"[85]. Elementele arhitectonice concură la „extraordinara impresie a înălţimii transcendentale" produsă în interior (pentru biserica bizantină, unde mozaicul are şi rolul dematerializării masei) sau de exterior (pentru biserica gotică). Cele două constante – *profunzimea* şi *înălţimea* – sunt regăsibile în toate bisericile creştine dar cu distribuţie diferită. De pildă, „catedrala gotică preferă să accentueze înălţimea" în vreme ce bizantinii „le-au combinat în chip armonios, fără exagerare, fiind singurii care au acordat un rol însemnat luminii prin deschiderile cupolei"[86]. Conjugate astfel, echilibrate, profunzimea (adâncimea) şi înălţimea conferă bisericii bizantine o „rumoare muzicală". Blaga n-a cunoscut, după toate probabilităţile, studiile aplicate ale lui Michelis, ceea ce nu l-a împiedicat desigur să formuleze judecăţi asemănătoare, argumentate diferit şi cu seducţia oferită de geniul poetic insinuat printre rânduri: „Casa românească nu urmăreşte exclusiv sau ostentativ, nici verticala, nici orizontala, ci pe amândouă în stăpânită îmbinare şi armonie, căci cadrul ei spaţial (dealul-valea) nu îngăduie ipertrofia unei tendinţi în dezavantajul celeilalte"[87]. Analogiile, similitudinile şi, până la un punct, convergenţele de interpretare se datorează, în primul rând, obiectului comun de cercetare – cultura sud-est europeană –, ce atmosferizează, dacă nu reclamă chiar optica diferenţiat integratoare (vizavi de cultura occidentală), ea subsumând în realitate metodologiile diverse. Unele complementarităţi, precum analiza, în procesul de receptare, a dematerializării masei arhitecturale (P. Michelis) şi intuirea, pe de altă parte, a senzaţiei de „materialitate a luminii" (L. Blaga), precum şi paralelisme analitice indică, în al doilea rând, o *forma mentis* ce impregnează studiile mai importante de teoria şi morfologia artei, imprimate între 1920-1940. De pildă, „impresia transcendentală" produsă, în chip diferit, de biserica bizantină şi de cea gotică (P. Michelis) o găsim într-o formulare aproape identică la Blaga, ea fiind explicată şi demonstrată în aceeaşi perioadă de către G. M. Cantacuzino în raportul dintre *extrados* şi *intrados*. Ponderea, intradosării în construcţia răsăriteană faţă de accentuarea

Scanned with OKEN Scanner

extradosului pe linia templu antic – edificiu gotic e chemată să certifice sursa, diferită, a impresiei transcendentale. Dacă la Roma sau la Florența cupola „devine un motiv arhitectural esențialmente extradosat", în schimb, „în armonia aeriană a cupolei din Sf. Sofia geniul grecesc a dat blândețe formelor, lăsând ceva din echilibrul pitagoreean, din reculegerea porticului și din serenitatea platoniciană"[88]. Observațiile acestea sunt legate, printre altele, și de adevărul – formulat axiomatic la Michelis – că „spațiul n-are existență estetică decît prin *lumină*", concept crucial și în meditația lui Blaga sau a contemporanului Cantacuzino, pentru care – în consens cu Michelis și cu autorul *Spațiului mioritic* – „la Sf. Sofia toată armonia e interioară, cu o repartizare îngrijită a luminii în volumul imens și aproape nefragmentat al intradosului"[89] ș.a.

Asemenea întâlniri și racordări ilustrează fără-ndoială posibilitatea situării autorului *Trilogiilor* în concertul nu numai pur filosofic sau în acela, trasat de autorul însuși, al morfologiei culturii. Sondajele comparative se dovedesc fertile întrucât rotunjesc imaginea personalității creatoare dar și „orizontul" epocii, a cărui parte integrantă este. Restituția editorială a scriitorului e secundată, uneori anticipată, de aceea – nu mai puțin reală – elaborată de conștiința receptoare din ultimele decenii ale acestui „veac pădureț".

Scanned with OKEN Scanner

II. ACCENTE

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTUL-IMAGINE

Pledoaria, încă din teza de doctorat – *Cultură şi cunoştinţă* (1922) – pentru „analiza culturală a cunoaşterii pozitive" sau, mai exact, pentru interpretarea stilistică a fenomenului ştiinţific îl plasează pe Blaga în orbita filosofiei ştiinţelor exacte. Lucrările următoare, *Ştiinţă şi creaţie* (1942) şi sinteza, publicată postum, despre *Experimentul şi spiritul matematic* (1969) atestă preocupări constante, afine într-un fel cu acelea semnate de Al. Koyré sau Th. Kuhn şi rotunjesc în acelaşi timp imaginea gânditorului aplecat asupra articulaţiilor de adâncime dintre *cultură* şi *ştiinţă*. Astfel, în pofida diferenţelor de obiect şi metodă, noţiunile de *conştiinţă artistică, conştiinţă filosofică* („un apendice foarte treaz al filosofiei"[1]) şi *spirit matematic* îşi corespund, comunică între ele prin cheia de boltă a *misterului*, la care fiecare dintre ele, într-un fel sau altul, se raportează. Dacă, apoi, în toate cele trei ipostaze conştiinţa implică şi subînţelege nivelul conceptual, era şi normal ca filosoful să-şi canalizeze atenţia asupra diversităţii de structură a *conceptului*. Fascinat de „zarea interioară" din artă, ştiinţă şi filosofie Blaga aduce un corectiv esenţial „definiţiei clasice", care „delimitează conceptul ca o alcătuire abstractă, ce exprimă esenţa unor concrete"[2]. Reperul de fundal rămâne Kant: orice concept ce nu are conţinut intuitiv e gol; orice intuiţie căreia nu i se aplică un concept e oarbă. În virtutea acestui adevăr axiomatic Blaga diferenţiază, mai întâi, din unghiul metodei, *ştiinţa aristotelică* de aceea, modernă, *galileo-newtoniană*. Iată, metoda experimentală aristotelică nu e decât

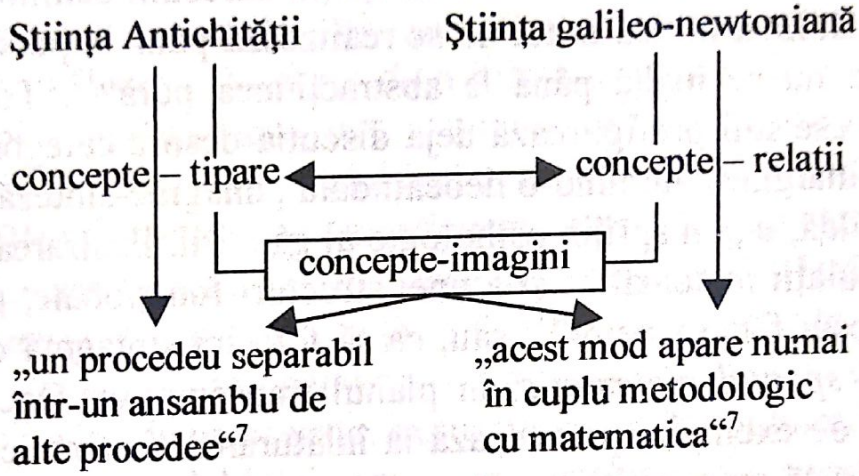
„o lărgire a empiriei umane", ea fiind cuprinsă în aşa-numitele „concepte-tipare sau în concepte generice determinate", ce facilitează clasificarea fenomenelor după asemănările lor empirice*. Procedând analogic şi inductiv Aristotel nu se ridică decât în chip accidental la expresia matematică. Pe de altă parte, „experimentul în cuplu metodologic cu matematica" particularizează vârsta galileo-newtoniană a ştiinţei. Or, ea se constituie „în virtutea unor coordonate şi metode care prilejuiesc apariţia unor *concepte relaţionale*, sau a unor concepte ce rezumă în sine relaţii, concepte ce nu au întotdeauna o acoperire empirică"[3]. Aşadar, suntem tentaţi să înţelegem nu numai că *empiria* cedează locul *experimentului*, dar acesta din urmă pare să fie surmontat, absorbit chiar până la nerecunoaştere de matematizatul, abstractul *concept-relaţie*.

Polaritatea concept-tipar / concept-relaţie va fi însă depăşită de Blaga prin situarea pe un alt plan de teoretizare, „propriu atât ştiinţei de tip antic cât şi ştiinţei de tip galileo-newtonian"[4]. Aici, în „adâncimile secrete ale existenţei" aparţinând „planului transempiric" filosoful localizează – în ambele perioade ale ştiinţei europene – *conceptele-imagini*. În *Ştiinţă şi creaţie* autorul doar le aproximează, fără să le numească. Iată, „cât timp nu se renunţă la gândul de a se substitui luminii *un model imaginar-concret* în conformitate cu logica şi cu paradoxia faptelor experimentale, o ieşire din dualismul de concepte (ondulaţie-corpuscule) pare cu neputinţă"[5]. Aceste *concepte-imagini* – citim în *Experimentul şi spiritul matematic* – „sunt alcătuite de obicei după chipul unor imagini ce aparţin empiriei, adică regiunii simţurilor, dar ele sunt întrebuinţate întru lămurirea unor aspecte mai adânci ale fenomenelor empirice". Construite şi acestea *teoretic*, dar, recunoaşte autorul, „ajustate printr-o seamă de trucuri ingenioase, ele oferă şansa în vederea accesului la transempirie"[6]. *Conceptul-imagine* deţine în aceeaşi măsură o funcţie unificatoare, fiind rezultatul unor procese reductive, de la *calităţi* la unităţi de natură *cantitativă*. *Atomul* la Democrit, *particula* pentru Newton, *lumina albă* la Goethe sau *unda*

* „Aristotel ridică, pe termeni de observaţie empirică, la concepte generice conceptul de *greu, uşor*, conceptul de mişcare *naturală* sau *silnică*, conceptul de mişcare *perfectă* (circulară şi nelimitată) şi mişcare *imperfectă* (rectilinie şi limitată). Se aplică, în această procedare, inducţia de la concret la general" (*Experimentul*, ...p. 79).

Scanned with OKEN Scanner

de eter la Huygens sunt asemenea concepte-imagini ce, fără să nege funcționalitatea, la momentele respective, a *conceptelor-tipare* și a *conceptelor-relații*, sunt și expresia unui *continuum* în știința europeană, dincolo de ponderea și contextualizarea lor diferită în cele două vârste, așa cum se poate observa în schița de mai jos:



Sporind gradul de intuitivitate al științei conceptul-imagine – care se revendică, am văzut, de la antecedentele antice (*atomul* la Democrit ș.a.) – contribuie, pe de o parte, la revitalizarea filosofiei și a esteticii, precum și la consolidarea sistemică a morfologiei culturii, pe de alta. Străbătând, ca o nervură principală, edificiul teoretic blagian, conceptul-imagine îi oferă fiorul poeziei, cu care se confundă adesea. Simbolurile liricii și conceptele metafizicii se conjugă, sarcina afectiv-imaginară coabitează cu decoctul abstract. Mai mult, conceptul-imagine în grafia lui Blaga relevă „un proces analogic inițial", ce caracterizează dealtfel gândirea simbolică[8]. Ilustrările sunt numeroase și ele multiplică nervura într-o adevărată rețea, menită să structureze și să unifice chiar un demers prin care se mișcă, neliniștită, o sensibilitate poetică de excepție. Iată, *mioriticul* și *sofianicul* sunt asemenea concepte-imagine, „ajustate" după modelul simbolurilor spațiale cercetate de către Spengler sau Riegl. Definindu-și întreaga operă drept un *cosmoid* esteticianul de astă dată creează un alt concept-imagine, la fel cum, pe palierul filosofiei propriu-zise o altă ilustrare ar fi *Marele Anonim*.

Scanned with OKEN Scanner

O atare gramatică poate fi extinsă nu numai la nivelul multiplicărilor ci şi la acela analogic prin structura dual şi isomorfic din unghiul funcţionalităţii, operaţională în esenţă. Astfel, *gândirea mitică*, piatră unghiulară a universului liric şi dramatic, definită în eseul *Daimonion* (1926-1930) poate fi considerată ca transcrierea, din perspectiva filosofului culturii, a conceptului-imagine, de vreme ce, în alcătuirea sa, „abstracţiunea şi miticul îşi ţin oarecum echilibru“[9]. Mai exact, „în gândirea mitică mitul nu se realizează până la personificare, iar gândirea nu se înalţă până la abstracţiunea pură“[10]. Tot aici, în *Daimonion* eseistul prefigurează deja discuţia despre categoria logică (conceptul-imagine), numind-o deocamdată „imagine-sinteză“ care, în ştiinţă de pildă, e „un sprijin psihologic al gândirii, ilustrarea concretă a unei articulaţii matematice şi a unei structuri funcţionale, pe care le găsim în dosul fenomenelor“[11] sau, ca să folosim sintagma din *Experimentul şi spiritul matematic*, în planul transempiric. Dacă spiritul matematic, de exemplu, procedează la înlăturarea sistematică a mitului, pe motiv că nu permite o matematizare consecventă, filosoful este obligat la concesii în avantajul miticului şi magicului, în vreme ce pentru creatorul de ficţiune „fără o gândire mitică nu ia fiinţă nici o poezie“. Mergând acum mai departe, *gândirea mitică* este exemplificabilă cu mitul dual, pe care l-am numit *semiantropomorf*. El traduce, şi în opera lui Blaga, raportul dintre *natură* şi *cultură*, fie că este împrumutat din imaginarul antic (Pan din *Paşii profetului*), fie că este inventat (Marele Orb ş.a.)[12].

O consecinţă a celor de mai sus e faptul că limbajul ficţional are un caracter „expresiv-conceptual“, în deplin acord cu echilibrul mereu instabil (*id est* = fertil) dintre abstracţiune şi concreteţe. De aici regalitatea *metaforei*, căreia poeticianul Blaga îi consacră cel de-al treilea volum din *Trilogia culturii*.

La corespondenţele sau, mai nuanţat spus, la quasi-omologiile de până acum mai poate fi adăugată una, într-un fel sumativă, argumentată, definită şi descrisă în *Eonul dogmatic* (1931). E vorba de *antinomia transfigurată* sau *dogmatică*. Metafizicianul o circumscrie prin semnificativă opoziţie faţă de hegelianul „concept concret“, adică „o construcţie care se bucură în acelaşi timp de privilegiile abstracţiunii şi de virtuţile concretului“[13]. Dacă antinomia dialectică de sursă hegeliană se finalizează într-un al treilea termen (existenţă + nonexistenţă

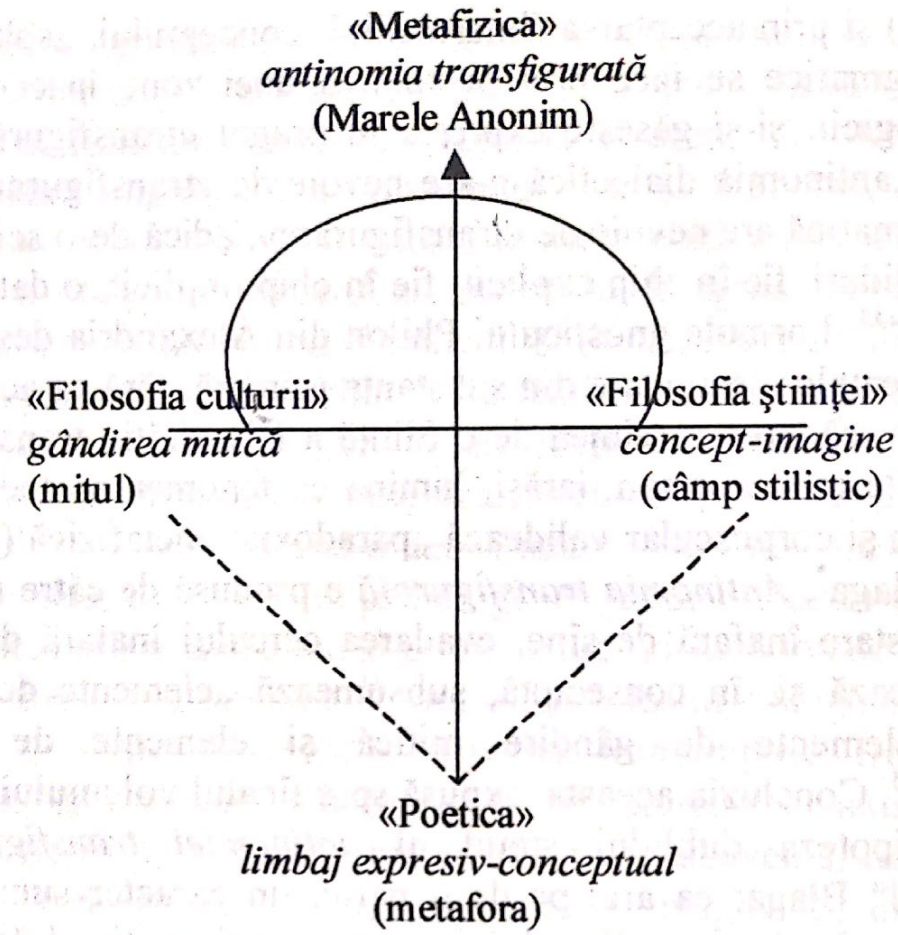
Scanned with OKEN Scanner

= *devenire*) şi prin acceptarea (intermediul) conceptului, „soluţia antinomiei dogmatice se face prin postularea unei zone inaccesibile şi contrare logicii, şi-şi găseşte expresia în pragul «transfigurării»"; în vreme ce „antinomia dialectică n-are nevoie de «transfigurare», antinomia dogmatică are nevoie de «transfigurare», adică de-o scindare de termeni solidari, fie în chip explicit, fie în chip implicit, o dată cu formularea ei"[14]. Formula gnosticului Philon din Alexandria despre derivarea existenţelor secundare din substanţa primară, fără ca aceasta „să sufere vreo scădere", Treimea de-o Fiinţă a Divinităţii, transfinitul în matematicile moderne sau, iarăşi, lumina ca fenomen în acelaşi timp ondulatoriu şi corpuscular validează „paradoxia" metafizică (dogmatică) a lui Blaga*. *Antinomia transfigurată* e produsă de către *intelectul ecstatic* („stare înafară de sine, evadarea cercului înafară de cerc"), care utilizează şi, în consecinţă, subsumează „elemente de gândire magică, elemente de gândire mitică şi elemente de gândire raţională"[15]. Concluzia aceasta, expusă spre finalul volumului, ne conduce la ipoteza dublului statut al *antinomiei transfigurate* în „cosmoidul" Blaga: ea are, pe de o parte, un caracter sumativ prin centralitatea, în sistem, a *Eonului dogmatic*; apoi, graţie alcătuirii sale duale („o scindare de termeni solidari"), este àfină cu categoriile ce vertebrează, fie şi parţial, studiul de filosofia culturii, de poetică şi de filosofia ştiinţei. Iată de ce, răsturnând oarecum perspectiva din unghiul „dogmei" sau al „eonului", apare posibilitatea de a schiţa un tabel care să conţină reţeaua de quasi-omologii prin dualismul lor intrinsec, precum şi prin postulare metodologică:

---

* Sintagma *concept-imagine* apare şi în *Eonul dogmatic*, dar cu înţelesul calchiat după "conceptul concret" în accepţie hegeliană: "Lumea spirituală a primitivului nu diferă de a noastră printr-o logică aparte, ci prin *concepte-imagini*, care ne sunt din capul locului străine", întrucât ele devin echivalentul celui de-al *treilea* termen, ce caracterizează antinomia dialectică. (*Opere*; 8, p. 257)

Scanned with OKEN Scanner



Corespondenţele de mai sus nu devin isomorfe, cu toate acestea ipostazele multiplicate în cele patru domenii migrează dintr-unul în celălalt, într-un fascinant joc de analogii şi complementarităţi. În cvadratura propusă *conceptul-imagine* este ultimul venit, o dată cu lucrarea, imprimată postum, *Experimentul şi spiritul matematic*, deşi, aşa cum am văzut, este anticipat de *imaginea-sinteză* (în *Daimonion*) sau de o formulare identică însă cu alt sens în *Eonul dogmatic*. Întruchipat divers, din perspectiva morfologică, ficţională sau metafizică am putea spune că, vizând nivelul transempiric, *conceptul-imagine* deţine, în orizontul de lectură modernă, şi o valoare de sugestie pentru studiul de morfologie culturală sau de estetică aplicată. *Bizantinismul* sau *balcanismul* literar-artistic sunt astfel de *concepte-imagine*, definibile în gramatică geo-politică şi culturală.

Scanned with OKEN Scanner

PROSPECȚIUNI MORFOLOGICE: L. BLAGA ŞI O. SPENGLER

O viitoare şi necesară sinteză asupra tendințelor degajate de studiile de morfologie şi filosofie a culturii europene din acest secol nu va putea face abstracție de câteva lucrări remarcabile, elaborate în zona sud-estică a continentului. Lucian Blaga constituie un asemenea termen de referință nu numai pentru meditația românească asupra culturii considerată drept fructul unei „mutații ontologice". Opera lui Blaga reflectă, în totalitatea ei, perioada bogată şi contradictorie cuprinsă mai ales între cele două războaie mondiale. Poetul genial àfin cu Trakl şi Rilke, dramaturgul traversat de pulsiuni expresioniste, teoreticianul literar (ce definește opera literară ca pe un „cosmoid", aducând în acelaşi timp precizări definitive pentru studiul *metaforei*), metafizicianul ce elaborează conceptul „Marelui Anonim", în sfârşit, filosof al culturii prin încercarea de a defini „matricea stilistică" a culturii române, Lucian Blaga îşi clădeşte opera pe conceptul unghiular de *gândire mitică*, teoretizat în volumul *Daimonion* (1926), pentru a fi dezvoltat în cele trei *Trilogii*, a Cunoaşterii, a Valorii şi a Culturii.

Caracterul neoromantic al filosofiei lui Blaga, aluvionată de *Lebensphilosophia* germană, oferă perspectiva plasării acesteia în gândirea europeană a momentului interbelic. Esteticianul fenomenolog Antonio Banfi îi amintea astfel pe Klages (definibil prin tensiunea dintre energia creației şi voința de ordine), pe Ortega Y Gasset (preocupat de lupta „dintre eroziunea operată de timp şi dreptul prezentului

Scanned with OKEN Scanner

la un orizont în care să se afirme") sau pe Kierkegaard (care opusese transcendenţa culturii) alături de Blaga, unde cultura este, dimpotrivă, revelaţie – prin „orizontul misterului" – a transcendentului[16]. Achiziţiile şi, mai interesante fără-ndoială, delimitările pe linie morfologică şi de filosofia culturii sunt schiţate şi apoi gravate, definitivate de Blaga în *Trilogia culturii*: Alois Riegl, Leo Frobenius şi, mai ales, Oswald Spengler* sunt nume frecvent invocate.

---

* 1. Un *Copernic al istoriei: Oswald Spengler,* în "Gândirea", I. 1921, nr. 1.

2. *Pe marginea unei cărţi,* în "Voinţa", I. 1921, nr. 196, articol republicat în volumul Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, ediţie îngrijită de Mircea Popa, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 45-47.

3. *Echivalenţa culturilor*, în "Lamura", IV, 1923, nr. 10-11, articol republicat în volumul Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, ed. cit., p. 77-82.

4. *Povestea unei metode*, în "Gândirea", IV, 1925, nr. 6, articol reluat în volumul Lucian Blaga, *Zări şi etape*, ediţie de Dorli Blaga, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968 sub titlul *Concluzii*, p. 213-217, cu referire specială asupra lui Goethe ("fenomenul originar").

5. *Oswald Spengler,* în *Fenomenul originar*, Editura Fundaţiilor Culturale "Principele Carol", Bucureşti, 1925, volum reimprimat în *Zări şi etape*, ed. cit., p. 149-221. Articolul *Oswald Spengler*, p. 194-205, este prima tratare sintetică despre O.S., ce absoarbe două articole mai vechi, *Fatalitatea în lumea lui Spengler*, în "Adevărul literar şi artistic", V, 1924, nr. 211 şi *Simbol şi peisagiu*, în "Adevărul literar şi artistic", VI, 1925, nr. 213.

6. *Simboluri spaţiale*, în "Darul Vremii", I. 1930, nr. 4-5, articol republicat în volumul Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, ed. cit. p. 148-157.

7. *Orizont şi stil* (1935), *Spaţiul mioritic* (1936) şi *Geneza metaforei şi sensul culturii* (1937), reimprimate în volumul Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura Pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, unde se radicalizează critica adusă lui Oswald Spengler. *Trilogia culturii* constituie *summa* în sistemul de filosofie a culturii al lui Lucian Blaga.

8. *Ştiinţă şi creaţie*, Editura "Dacia Traiană", Sibiu, 1942, unde Blaga examinează "orizonturile spaţiale" ale diverselor culturi (babiloniană, greacă, chineză etc.) ca replică şi prelungire în acelaşi timp a sistemului lui Spengler.

9. *Despre conştiinţa filosofică*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Ion Maxim, Editura Facla, Timişoara, 1974, ediţie postumă cuprinzând textul cursului ţinut la Universitatea din Cluj în perioada 1946-1947.

10. *Oswald Spengler şi filosofia istoriei*, în Lucian Blaga, *Fiinţa istorică*, ediţie îngrijită de Tudor Cătineanu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 196-209.

Notă: referiri la Spengler se fac, diseminate, în aproximativ 20 de articole şi studii semnate de-a lungul timpului de Lucian Blaga.

Scanned with OKEN Scanner

În cele patru etape ce marchează, cronologic vorbind, gândirea filosofului – faza începuturilor (1914-1919), pregătirea concepției în articulațiile sale mari (1919-1931), redactarea celor trei *Trilogii* (1931-1946) și corectarea, respectiv dezvoltarea sistemului (după 1946) – numele lui Oswald Spengler (1880-1936) apare, la început, sub semnul elogiului aproape necondiționat (1, 2, 3, 4) dar și cu serioase rezerve (5), adâncite în *Trilogia culturii* (7) și reiterate în lucrările publicate postum (9, 10). La modul global, relația lui Blaga cu Spengler trebuie văzută simultan ca prelungire / completare, corijare și deplasare de accent în examenul de morfologie a culturii. Altfel spus, contactul gânditorului român cu autorul *Declinului Occidentului* (ca și cu Frobenius, Kant sau Hegel) a fost o constantă „întâlnire despărțitoare"[17] atât de fertilă în cristalizarea concepției despre „spațiul mioritic". Dincolo de sugestii și influențe posibile să admitem, pentru început, faptul că „filosofia culturii elaborată de Blaga se încadrează în același *câmp teoretic* ca și morfologia spengleriană a culturii"[18]. Mai exact, Blaga s-a întâlnit cu Spengler în ideea, ce plutea în epocă, despre reformularea raportului dintre Centru și Periferie în Europa, raport pus în discuție încă din a doua jumătate a veacului trecut, o dată cu cristalizarea statelor naționale. Mai mult, este interogat însuși *antropocentrismul* (cu varianta sa actuală, *occidentalocentrismul*) în aceste rânduri văzute ca o răsturnare copernicană de Spengler dar și de către tânărul Blaga: "Numesc această schemă familiară europeanului occidental de astăzi, în care marile culturi se mișcă *în jurul nostru* ca presupus punct central al oricărui eveniment istoric, sistemul *ptolemeic* al istoriei, și consider ca o *descoperire copernicană* în domeniul istoriei faptul că în această carte el este înlocuit cu un sistem în care nu se dă nici un loc privilegiat Antichității și Occidentului față de India, Babilon, China, Egipt, față de cultura arabă și de cea mexicană – universuri particulare ale devenirii, care atârnă la fel de greu în imaginea de ansamblu a istoriei, care depășesc adesea Antichitatea prin măreția concepțiilor sufletești, prin forța lor de desvoltare"[19]. *Declinul Occidentului* pleda așadar pentru de-provincializarea culturală și propunea, în același timp, un model de re-centrare ce îngloba și alte spații decât vechiul continent. Îndepărtarea de o tutelă – prin concepția de existență biologică a organismului cultural – aduce cu sine un șir de concepte cu noi conotații și funcții operatorii așa cum sunt, în această pe-

Scanned with OKEN Scanner

rioadă, „geografia politică“ (Jacques Ancel), „geografia istorică“ (Gordon East), „geopsihologia“ (W. Helpach) etc. Or, într-un asemenea cadru general se înscrie şi conceptul de „cultură minoră“ (Lucian Blaga) sau amplificarea, din perspectivă tipologică, a spaţiilor culturale propuse de către Spengler, anume „spaţiul geminat“ (cultura babiloniană), „spaţiul din rotocoale“ (cultura chineză), „spaţiul sferic“ (cultura greacă), „spaţiul perdelat“ (cultura arabă) ori „spaţiul ondulat“ (cultura română) (8; pp. 68-92) ş.a. Blaga transcrie „tabela simbolurilor spengleriene“ (7; p. 39), anume corpul izolat (cultura antică), infinitul tridimensional (cultura occidentală), bolta (cultura arabă), drumul labirintic (cultura egipteană), drumul în natură (cultura chineză) şi planul nemărginit (cultura rusească).

Contextualizată în modul de mai sus, relaţia dintre Spengler şi Blaga se nuanţează pe palierul apropierilor şi pe acela al deosebirilor de esenţă. Ambele grupuri de raportări, asociative şi de opoziţie, împletite adesea, există *in nuce* în biografia metodei morfologice a lui Spengler, pe care Blaga o schiţează în volumul ce împrumută titlul din Goethe: *Fenomenul originar*. Aşa cum se ştie, Spengler pornea de la deosebirea ontologică dintre *devenire (Werden)* şi *devenit (Gewordenes)*, reiterată în perechea *lumea ca istorie (die Welt als Geschichte)* şi *lumea ca natură (die Welt als Natur)*, de unde opoziţia, din unghiul metodei, dintre tratarea *morfologică* şi aceea *cauzală* a istoriei „O realitate, specifică Spengler, este natură dacă subordonează întreaga devenire devenitului, şi este istorie dacă subordonează întreg devenitul devenirii“[20]. De aici, aplecarea filosofului spre circumscrierea, pe cale intuitivă (şi nu prin legi, constitutive naturii), a unei „structuri metafizice“ a istoriei, traductibilă în simboluri spaţiale şi în cadrul căreia cultura este, ca şi după Goethe, „fenomenul originar“ („Cultura este *fenomenul originar* al întregii istorii universale trecute şi viitoare“[21]). Consecinţa, mult criticată în epocă, e teza despre „sufletul“ culturii şi impermeabilitatea absolută a culturilor. Or, Blaga nu face notă discordantă în concertul întâmpinărilor, mai mult, el observa, pertinent, că „dintre amestecarea celor două puncte de vedere (intuitiv-organic şi cauzal) rezultă multe confuzii în filosofia lui Spengler. Reuşind să dea sinteza intuitiv-organică a unei culturi, descoperindu-i sufletul şi simbolul spaţial, Spengler trebuia să se oprească aici, ca la un ce ultim, ca la un «fenomen originar» (5; p.

Scanned with OKEN Scanner

201). O caracterizare asemănătoare, nuanțată, la Viorel Colțescu: „Metafizica spengleriană a culturii îmbină în mod curios ipoteza spiritualistă a sufletelor culturii cu ipoteza naturalist-biologică despre cultură ca organism viu. Această din urmă ipoteză ia două forme: pe de o parte, se consideră că cultura este legată, asemeni plantelor, de mediul înconjurător, iar, pe de altă parte, că ea străbate în evoluția sa aceleași faze principale ca celelalte organisme vii“[22]. De asemenea, e amendată la Spengler „fatalitatea relațiunii dintre un peisaj și o cultură“ (5; p. 201 și 199), în sensul că „oricare încercare de a face o conexiune prea strânsă între peisajul unei culturi și viziunea sa spațială este caducă“ (7; p. 45). Se poate întâmpla, exemplifică Blaga, ca „în același peisaj să coexiste suflete cu sentimente spațiale cu totul diferite (Sasul și Românul). Spengler, urmează el, nu diferențiază îndeajuns spațiul sufletesc de peisaj, de unde o serie de dificultăți în teoria sa, și înclinarea naturalistă de a explica totul prin peisaj“ (6; p. 155). Concluzia lui Blaga, prea tranșantă, că „nu există nici o corespondență între simbolul originar al unei culturi și peisajul în care apare“ (5; p. 200) va fi atenuată, o dată cu soluția oferită în *Trilogia culturii*. Astfel, fixarea – prin delimitări succesive – a conceptelor înrudite de „viziune spațială“, „sentiment al spațiului“ și „peisaj“ este necesară pentru înțelegerea, cu un plus de adecvare, a funcției *spațiului* ca „generator de cultură“. Cum anume? Accepția kantiană a *spațiului* ca un apriori absolut și constant al intuiției umane este respinsă, el fiind considerat acum drept „un act creator al sensibilității, variabil, ca și diversele culturi“ (7; cap. *Cultură și Spațiu*). Mai mult, dacă la Kant intuiția spațiului e totuși un act creator al sensibilității conștiente, pentru Blaga și *inconștientul* deține forme specifice de intuiție, scoase la iveală prin fenomenul „personanței“. Ca atare, viziunea spațială constituie „reflexul unor profunzimi sufletești, sau un fel de emisiune pe plan de imaginație a unui prim fond spiritual al nostru“, iar „la baza așanumitului sentiment spațial specific al unei culturi sau al unui complex de creațiuni spirituale, individuale sau colective, stă un orizont sau o perspectivă, pe care și-o creează inconștientul uman, ca un prim cadru necesar existenței sale“ (7, p. 45 și întregul capitol: *Între peisaj și orizont inconștient*). Iată, „cultura populară românească (poate și cea balcanică în genere) posedă și ea o viziune spațială specifică, care ia forma determinată a infinitului ondulat. Să numim acest cadru inconștient

Scanned with OKEN Scanner

al vieţii noastre: spaţiul mioritic" (7; p. 48). *Trilogia culturii* nu este singura lucrare unde Blaga extinde, la modul asertoric, conceptul de *spaţiu ondulat* (mioritic) la întregul perimetru sud-est european: „credem că simbolul aparţine tuturor popoarelor balcanice şi că probabil nici Asia Mică nu e străină de el. Dunărea şi Egeica împreună tot atât pe cât separă" – 6, p. 156). Paragraful este antologic şi l-am reprodus din două motive: întâi, deoarece orizontul spaţial inconştient, adică „menhir(ul) care rezistă tuturor intemperiilor" poate gira definirea, aforistică aproape, a *culturii* în general. Asemeni metafizicii, aceasta „e geometria proiectivă a spaţiului spiritual", va scrie Blaga în *Discobolul* (1945). În al doilea rând, „spaţiul mioritic" este punctul terminus la care filosoful ajunge folosind sugestii din Frobenius şi Spengler, corijate însă (şi amplificate) de optica psihanalitică a lui Jung, a cărei cunoaştere îl conduce la schiţarea, cu pathos liric, a „noologiei abisale".

Ajunşi în acest punct din schiţa noastră comparativă putem desface, enumerativ desigur, evantaiul principalelor deosebiri între concepţia lui Lucian Blaga şi teoria spengleriană a culturii, după cum urmează:

a. Reducţionismul lui Spengler care „aplică nemărturisit gândurile monadologice ale lui Leibniz" (10; p. 197) este înlocuit cu un pluralism al factorilor stilistici, întrucât matricea stilistică a unei culturi „nu poate fi privită ca variaţiune pe tema exclusivă a viziunii spaţiale" (10; p. 204 ş.a.) Aceasta, deoarece fiinţa umană de pretutindeni are o existenţă în dublu orizont: în acela al „lumii date prin simţuri", unde o seamă de categorii ale conştiinţei îl ajută la autoconservare şi apoi „orizontul misterului", unde omul aspiră „să-şi reveleze sieşi acest mister prin plăsmuiri de cultură", echipate fiind de această dată cu categorii ale inconştientului, abisale ce, ele, stau la baza unui stil (cf. 7, cap. *Matricea stilistică*; 10; p. 203-205). „A încerca, precum a făcut Spengler, să reduci o cultură, un stil, la o singură categorie de bază (viziunea spaţială), ni se pare o operaţie tot atât de strâmtă şi greşită cum ar fi să reduci categoriile inteligenţei la forma de intuiţie a „spaţiului" (10; p. 205).

b. Amendând optica lui Spengler despre „*sufletele reale* ale culturilor, ca un fel de entităţi metafizice", precum şi fatalitatea unei „presupuse relaţiuni dintre un peisaj şi o cultură" (5; p. 201), Blaga nu poate accepta, firește, teza despre impermeabilitatea unei culturi în

Scanned with OKEN Scanner

raport cu alta. Exemplificând, aşa cum am văzut, cu Transilvania unde co-există mai multe culturi, deja tânărul Blaga, urmându-l pe Trubeţkoy vorbea despre „echivalenţa culturilor" în sensul că fiecare cultură trebuie judecată prin logica şi normele ei imanente" (3; p. 79). Autorul *Trilogiei culturii* admite, în plus „interferenţele stilistice – fenomen de frecvenţă universală" (10; p. 207), ceea ce nu putea face Spengler, care concepea „sufletul şi istoria unei culturi ca un autentic organism monadic" (10; p. 207).

c. Raportul dintre *cultură* şi *civilizaţie* este perceput în mod diferit de către cei doi filosofi. Celebră a devenit teza lui Spengler, după care civilizaţia ar fi „realizarea şi sfârşitul" culturii, faza ei agonică. Astfel, „cultura şi civilizaţia sunt corpul viu al unui suflet şi mumia sa" ori, în alţi termeni, „civilizaţia este *destinul* inevitabil al unei culturi"[23] Chiar dacă în *Declinul Occidentului* întâlnim şi un sens mai larg al conceptului de cultură (el înglobând şi civilizaţia), Blaga respinge teza „despre raportul de succesiune fatală între cultură şi civilizaţie" (9; p. 159), nu şi deosebirea lor profundă „de natură ontologică" şi pe care o schiţează altfel decât Spengler. Astfel, numai cultura e produsul unei „mutaţii ontologice", în vreme ce oricărei civilizaţii îi lipseşte o determinantă esenţială a matricii stilistice: metaforicul. În concluzie, „cultura răspunde existenţei umane întru mister şi revelare, iar civilizaţia răspunde existenţei întru autoconservare şi securitate. Între ele se cască o deosebire de natură ontologică" (9; p. 421).

d. În atitudinea generală a lui Spengler şi Blaga faţă de cultură există, aşa cum s-a afirmat, o diferenţă de viziune. Faţă de cele cuprinse în *Declinul Occidentului* Blaga rămâne, la meridianul european, filosoful optimismului cultural şi istoric. Tânărul eseist scria, nu fără o anume retorică specifică începuturilor: „Noi credem că această faptă (filosofia culturii – n. ns.) n-o va crea apusul, ci popoarele tinere care intră astăzi în istorie. Tocmai fiindcă aceste popoare sunt mai străine decât cultura apusului, sau poate mai chemate decât apusul însuşi *să definească* acea cultură" (2; p. 46). Blaga n-a fost sensibil la profetizarea spengleriană a declinului, a circumscris în schimb printr-un examen mai riguros „matricea stilistică" a culturii româneşti şi în genere. Aserţiunile sale dar şi unele concluzii amendabile însă tentante prin plasticitatea formulării (precum tipologizările forţate ale „orizonturilor temporale" în „timp-havuz", „timp-cascadă" sau „timp-fluviu" ş.a.) nu

Scanned with OKEN Scanner

obnubilează optimismul funciar şi discursul până la urmă stenic din *Trilogia culturii*.

Atari diferenţe de optică, regăsibile pe palierul interpretărilor „de amănunt" (atât cât filosofia culturii le permite) se împletesc la Blaga cu apropierile, importante şi ele, mărturisite ori subiacente faţă de sistemul lui Spengler. Ele ar putea fi grupate, într-un demers comparativ complet, în influenţe posibile şi în similitudini sau analogii la nivelul metodologiei, al postulatelor fundamentale sau al conceptelor cu funcţie operatorie. Să desprindem aşadar, tot enumerativ, câteva dintre aceste puncte comune, care certifică unitatea de *câmp teoretic* a celor două sisteme.

a'. Existenţa, recunoscută, a modelului Goethe, a cărui sintagmă celebră – „fenomen originar" – e folosită cu aceleaşi conotaţii morfologice de către Spengler („Stilul este, ca şi cultura, un *fenomen originar* în cel mai strict sens goethean, fie că este vorba despre stilul artelor, al religiilor, sau despre stilul vieţii însăşi..."[24]) şi Blaga în definirea *culturii* şi a *stilului*. Mai mult, aşa-numitul „respect goethean al misterului" (O. Spengler) se regăseşte la Blaga atât în teoria cunoaşterii cât şi în filosofia culturii.

b'. „Singura sugestie în adevăr fertilă şi susceptibilă de a fi dezvoltată, ce ne-a venit din filosofia lui Spengler, este aceea cu privire la viziunea spaţială specifică unei anumite culturi" (10; p. 208), mărturiseşte filosoful în *Fiinţa istorică* neuitând să precizeze, tot aici, că „din păcate această idee apare la Spengler într-un angrenaj teoretic cu desăvârşire inacceptabil". Blaga se întâlneşte cu Spengler în teoria simbolismului spaţial din *Trilogia culturii* (şi extinsă, cum am exemplificat, în *Ştiinţă şi creaţie*), precum şi în interpretarea simbolică a fenomenelor culturii, aceasta din urmă determinând – la ambii filosofi – aplecarea către exprimarea figurată, literară în cel mai bun sens al termenului.

c'. Analog este, de astă dată, un anume apriorism explicit la Spengler şi mai mult subtextual în cazul lui Blaga. La primul „sufletul culturii", recuzat de Blaga în ipostaza spengleriană de „organism de ordin superior" (7; p. 35-36), este de natură metafizică, la fel ca pentru Blaga inconştientul creator de cultură. Observaţia că „ceea ce Spengler spune despre sufletul culturilor istorice, o spusese înaintea lui Frobenius despre culturi etnografice" (6; p. 150) îl conduce pe

Scanned with OKEN Scanner

Blaga să accepte, într-o primă fază, premergătoare adică *Trilogiei culturii* o *paideuma* ca şi organism independent, mai presus de oameni. Ulterior, critica virulentă adusă „sufletului culturii" în accepţie spengleriană va pregăti terenul pentru circumscrierea aşa-numitelor „categorii abisale", proiectate la rândul lor pe un ecran al stelelor fixe, în deplin acord cu concepţia lui Blaga despre persistenţa, eternitatea fondului mitologic al culturii.

d'. Înclinarea spre desenul tipologic, adeseori schematic, în caracterizarea marilor culturi istorice e, de asemenea, comună celor doi gânditori. Pentru Spengler de pildă sufletul culturii antice, de factură apolinică, are ca emblemă „corpul individual sensibil-prezent ca tip de ideal al întinderii", în vreme ce pentru Blaga cultura greacă e recognoscibilă prin „spaţiul sferic" ş.a. De aici, fără-ndoială, acceptarea tezei despre discontinuitatea culturilor, fără ca Blaga să admită, am văzut, impermeabilitatea acestora.

Deosebirile şi apropierile enunţate mai sus pot servi drept bază pentru un examen comparativ nuanţat, din perspectiva filosofiei culturii, între Lucian Blaga şi Oswald Spengler. Asemenea interferenţe se dovedesc întotdeauna fertile întrucât ele rotunjesc nu numai imaginea personalităţilor interogate de posteritate dar şi „orizontul" primelor decenii din acest „veac pădureţ" (L. Blaga) pe care, nu peste multă vreme, îl încheiem.

Scanned with OKEN Scanner

PASĂREA SFÂNTĂ

Brâncuşi, citim în *Discobolul* (1945), „a încercat să reducă la forme şi linii ultime o pasăre şi a creat o stranie divinitate a extazului“[25]. Blaga sintetiza de fapt aprecierile entuziaste făcute între 1923-1926, argumentându-şi în acest chip adeziunea la modernitatea statuată mai ales de poetica expresionistă. Aspiraţia spre originar, către „absolutul ca gând vag presimţit“ (*Filosofia stilului*, 1924) sau frecvenţa unor motive (oul, pasărea) îndreptăţesc examenul comparativ, însă cu observaţia – formulată de Fundoianu în 1929 – că sculptura în raport cu poezia a avut întotdeauna rolul normativ, păstrat de matematică faţă de ştiinţe. Tutela expresionistă facilitează comentariul preponderent analogic; poemele „rotunjite sferic sau vârfurile versurilor savant erodate, urmând curbele unei sculpturi“[26] cheamă, sugerează doar omologiile de esenţă cu „măiastrele“ brâncuşiene ce incitaseră condeiul unor Blaga, Arp, Vinea sau, mai nou, Vasile Nicolescu. În *Peisaj transcendent* bunăoară Edgar Papu vedea „asemănarea izbitoare“ între amfibrahul repetat cu indefinitul iterativ *tot* din primele versuri („Cocoşi apocaliptici tot strigă, / tot strigă din sate româneşti“) şi „repetatele ieşinduri metalice din ce în ce mai sus zbuciumate ale *Cocoşului*“[27] recunoscută pe altă cale, după sugestii fonice, de către Cella Delavrancea în atelierul parizian al sculptorului.

Integrabile în „galaxia Blaga-Brâncuşi“ (Edgar Papu), *Pasărea în văzduh* din bronz poleit (sau *Pasărea de aur*, 1919) şi poemul *Pasărea sfîntă* (1929) au făcut obiectul gloselor încurajate de menţiunea, în

Scanned with OKEN Scanner

exergă, a poetului: „întruchipată în aur de sculptorul C. Brâncuşi".* Să observăm, mai întâi, că ambele creaţii postulează *verticalitatea organică*, izvorâtă din „experienţa extatică a libertăţii absolute" (Mircea Eliade), *împletirea de valori polare* localizate, la Blaga, în „adâncuri de mare" şi „amiezi boltite" şi *caracterul abstract* al motivului. Contemplăm astfel, în *pasărea-idee* a lui Brâncuşi, ductul melodios al conturului evoluând – pe parcursul a două decenii – de la ovoidul accentuat al *Măiastrei* din 1912 la elipsa tensionată, aerodinamică a ultimelor *Păsări*. Ochiul alunecă pe suprafaţa curbă ce adună şi, în acelaşi timp, împrăştie lumina. El se opreşte, o clipă, la „capul" arcuit, fără ostentaţie, spre „iarba cerului", pentru a se întoarce jos, unde

---

* PASĂREA SFÂNTĂ

Întruchipată în aur de sculptorul C. Brâncuşi

În vîntul de nimeni stîrnit
[illegible]ratic Orionul te binecuvîntă,
[illegible]îndu-şi deasupra ta
[illegible]ia înaltă şi sfîntă.

[illegible]t cîndva în funduri de mare
şi focul solar l-ai ocolit pe de-aproape.
În păduri plutitoare-ai strigat
prelung deasupra întîielor ape.

Pasăre eşti? Sau un clopot prin lume purtat?
Făptură ţi-am zice, potir fără toarte,
cîntec de aur rotind
peste spaima noastră de enigme moarte.

Dăinuind în tenebre ca în poveşti
cu fluier părelnic de vînt
cînţi celor ce somnul şi-l beau
din macii negri de subt pămînt.

Fosfor cojit de pe vechi oseminte
ne pare lumina din ochii tăi verzi.
Ascultînd revelaţii fără cuvinte
subt iarba cerului zborul ţi-l pierzi.

Din văzduhul boltitelor tale amiezi
ghiceşti în adîncuri toate misterele.
Înalţă-te fără sfîrşit,
dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi.

[publicată în „Gîndirea", VI, nr. 1 febr. 1926, apoi în Laudă somnului (1929).]

Scanned with OKEN Scanner

„corpul" păsării e solidar cu soclul de piatră şi lemn închipuind un fragment din „coloana infinită". Redusă, cum s-a spus, la simplitatea unui miez, *Pasărea* brâncuşiană contopeşte ponderea cu negaţia ei, materia cu zborul (Mircea Eliade), ideea de radiaţie cu „o nesfârşită linişte rece" (David Lewis), starea eleată cu cea heracliteană (Eugen Schileru). Or, imaginea globală de transparenţă arcuită şi, mai ales, senzaţia de *mişcare în nemişcare* îşi au echivalentul poetic în gerunziile ce structurează *Pasărea sfîntă* „dăinuind în tenebre ca în poveşti", „ascultând revelaţii fără cuvinte" sau „un cântec de aur *rotind* peste spaima noastră de enigme moarte", tocmai sub constelaţia hieratică a Orientului „lăcrimându-şi... / geometria înaltă şi sfântă". Intrând în consonanţă cu fibrele materiei, trezind-o la viaţă, sculptând adică „infinitivele lungi", cum scria C-tin Noica, Brâncuşi extrage în acelaşi timp gerunziul translucid: *Pasărea în văzduh* e lumină suspendată îngemănând – şi Blaga nu face altfel – „amiezile boltite" cu „adâncurile" pline de misterele ghicite şi nu revelate. Iată, „Fosfor cojit de pe *vechi oseminte* / ne pare lumina din *ochii tăi verzi.* / Ascultând revelaţii fără cuvinte / subt *iarba cerului* zborul ţi-l pierzi". Astfel, *osemintele vechi* → *ochii verzi* → *iarba cerului* se prelungesc pe un acelaşi ax cu sens ascensorial trimiţând – în acord cu orientarea privirii de la soclu şi până la gâtul retezat din opera plastică -, trimiţând deci la ritul funerar al *păsării-suflet*. Creatorul anonim dar şi Platon îşi imaginau sufletul sub forma unei entităţi înaripate: Brâncuşi, Blaga şi, contemporan cu ei, cubistul Braque (în ciclul *Păsărilor*) reinventează mitul apăsând însă pe verticalitatea înţeleasă ca „direcţie a fiinţei", cum o numea filosoful interbelic Louis Lavelle.

Corpul fusiform şi „potirul fără toarte" devin fructul polisării îndelungate, repetate a materiei şi, deopotrivă, a cuvântului. În cel dintâi manuscris ca şi în varianta publicată, iniţial, în *Gândirea* (1926), descrierea motivului nu poate escamota epica oarecum greoaie, amintind parcă formatul prim, ovoidal, din opera plastică: „Făptură care-ai uitat / pentru totdeauna să mori, / spune-ne, pasăre eşti? / un clopot prin lume purtat / sau simplu numai un cântec de aur, / peste spaima noastră de ghicitori?" Ulterior, permutarea termenilor sinonimi – *făptură, pasăre, clopot, cântec de aur* – şi reducerea eliptică a construcţiilor verbale ne apropie de imaginea finală, de pasărea abstractă. Ne-o aproximează doar, întrucât varianta „Pasăre eşti? sau un

Scanned with OKEN Scanner

clopot prin lume purtat? / Făptură ţi-am zice, de atâtea ori / de nu ne-ai părea un cântec de aur / peste spaima noastră de ghicitori" precipită astfel în versiunea definitivă: „Pasăre eşti? Sau un clopot prin lume purtat? / Făptură ţi-am zice, *potir fără toarte*, / cântec de aur rotind [illegible] spaima noastră de enigme moarte"[28]. Aici, *potir fără toarte*, noul [illegible]reutate al strofei, absoarbe şi rezumă în acelaşi timp cei [illegible]ştraţi de altfel de-a lungul tuturor variantelor. Pe de [illegible] două versuri creează vizual dar şi fonic – prin îm- [illegible] diftongul *oa* – curba dulce a păsării înălţându-se [illegible]adulmecată, mai târziu, de către *Cerbul cu stea în frunte*.

Apărute din „acelaşi extaz abstract"[29], *păsările* lui Brâncuşi şi Blaga leagă pământul cu cerul, unul cu multiplul: oricare dintre ele, ca [illegible] Plotin din *Enneade* (V/8), are totul în ea şi fiecare [illegible]olitate de esenţă decupată, extrasă din materie şi

Scanned with OKEN Scanner

CE AUDE UNICORNUL

Scris probabil în ultimii ani de viață ai lui L. Blaga (1957-1960), ciclul acesta – editat integral abia în prima serie de *Opere*, vol. 2 (1974) şi apoi în *Opere*, vol 2 (1984) – n-a făcut obiectul unei interpretări punctuale. Reflexia filosofică aluvionată de melancolia nativă şi încrederea în *kosmos*-ul integrator se împletesc în cele 48 de poeme, ele mărturisind despre aceeaşi modernitate de viziune şi de structură poetică. Opera literară există şi în această fază de creaţie ca o tensiune, până la urmă metafizică, între valori polare, coextensive. Polarităţile, cum teoretiza de altfel în *Trilogia valorilor*, „sunt totdeauna prezente, dar accentul e deplasabil de la un pol la altul. Niciodată nu se afirmă un singur pol, căci fără polaritate opera îşi pierde calitatea estetică“[30]. Iată, părinţii „mi-au dat ce-ngăduie soartea; / au pus în mine *soarele* şi *noaptea*“ (*Anii vieţii*); altădată, „când mă privesc într-o fântână / ghicesc în faţa mea bătrână / cum *ceruri* şi *pământ* se-ngână“ (*Oglinda din adânc*), iar într-un crepuscular *Cântec în doi* „suntem/gata să gustăm / cu *miere* – amestecat *veninul*“. Umila păpădie, „simplissima floare“ *înfloreşte* şi, concomitent, „*asfinţeşte* / alcătuind o aureolă de sfânt“ (*Odă simplissimei flori*), în vreme ce – prelungind inflexiuni din volumul *La curţile dorului* (1938) – pribeagul „om de pădure“, aflat la Estoril „sub *soarele torid*“, visează la „mult *înrourata slavă*, / a Vlahiei deasă, largă,/ reavănă dumbravă“ (*Soarele iberic*). Tensiunile definesc, explică însăşi *Poezia* ce, „singură-n lumina sa“ e asemenea fulgerului neexistând decât o clipă, „cât îi

ține / drumul din nor până-n copacul / dorit, cu care se unește". Drumul scurtcircuitează extremele dezvăluind, în temeiul procesualității pe care termenul îl sugerează, o declarată *ars poetica* în care *Stihuitorul* intermediază, „traduce" adică „în *limba românească* / un cântec pe care inima mea / mi-l spune îngânat suav, pe *limba ei*".

Traseul acesta simbolic dobândește firesc un accent existențial: *Cimitirul roman* de pildă captează ecouri din poezia „marii treceri", cristalizată anterior: „Așa vedeau romanii Drumul, orice limite-nfruntând / în marea-mpărăție a vieții-naintând spre moarte / sădită-n șiruri de două părți". Deplasarea spre „polul opus" (Ion Barbu) determină sensul ascensional al mișcării dar și substituirile – ochiul cu urechea, „apropiatele" cu „depărtatele", cuvântul cu tăcerea – ce decantează versul până la epură. Unicornul, ființă fabuloasă și bipolară ce tutelează întregul ciclu, se subțiază acum: hieratic, fără chip și fără glas el „aude" numai esențele: „Prin lumea aievelor / cântecul Evelor. // Prin vuietul timpului / glasul nimicului. // Prin zvonul eonului / bocetul omului" (*Ce aude Unicornul*). Perechea sa e, în alt poem memorabil, *Cerbul cu stea în frunte*. Asimilarea folcloricului și cantabilitatea perfectă înscriu, emblematic, aspirația către absolut, de sorginte luciferică. Simbolicul „cerb cu stea în frunte" devine cutie de rezonanță a Universului („erele / sferele") într-o poezie eidetică, produsă de combustiile punctate, până târziu, de expansiuni și sfâșieri lăuntrice. Neliniștea existențială și tonalitatea gravă, marcată uneori și conjunctural – ca în *Vârsta de fier* (1940-1944) – primesc acum surdina formelor clasice și, corelativ, echilibrul datorat apropierii bilanțului final: „Iată că părul meu se face / Ca o cenușă ce-a-nflorit. / În curând fi-va pace, pace. / Și pe pământ un sfârșit" (*9 Mai*). Cercul se închide pentru a se desface iarăși, tulburător de simplu în mecanica universală: „Când trec punțile de somn/ îmi rămâne numai visul / și abisul, și abisul" (*Cântec înainte de-a adormi*). Un anotimp anumit – *toamna* –, și un moment preferat – *amurgul* – sunt motive fundamentale decupând, asociate, sentimentul rotund al „verii de noiembrie". *Sub scutul amurgului* și „pe-un drum de toamnă caldă" aromind de rodul viei însorite (*Floarea de viță*) poetul se retrage, fără să clameze, în „propria noastră umbră" (*Cuvânt pe-o stelă funerară*). Ca pe haiducul de altădată legenda îl absoarbe acum definitiv „subt echinox de toamnă sinilie" (*Zboruri uitate*), într-un final apoteotic, precum în acest poem antolo-

Scanned with OKEN Scanner

gic amintind, în primele versuri, de *Lupoaica* lui Adrian Maniu: „Pe drumuri ce îngână trăinicia / amurg şi ghindă, frunze roşii, cad. / Ca un haiduc eu umblu prin legendă, / prin ciclul vremii mulcom încheiat. // Miroase-a foi strivite în copite. / Prin crânguri trec cu calul pintenog. / Aud muntărițe cântând din tulnic, / tăiat, în vis, din corn de inorog" (*Drum de toamnă*). Proiecția mitică, solemnă, e augmentată de cadența clasică de glosă, ca în *Giordano Bruno* sau în „balada permanenței şi-a schimbării". „E-acelaşi, nu-s acelaşi. / E acelaşi unic soare, / inimă prin lumi bătând. / Să-ngâne-n vreme crugul / alte-amurguri sunt la rând". De altfel, aplecarea lui Blaga spre forma clasică e o veritabilă constantă a ciclului. *Madrigal, Pean pentru o tânără* sau *Odă simplissimei flori* alternează cu poezia epigramatică de tipul *Catrenelor* sau al *Inscripțiilor*. Exprimarea gnomică fixează asfințitul individului re-afirmând perenitatea *Temeiurilor* şi, mai exact, a *Izvorului* din Lancrămul natal, cu proprietăți anteice. Eterne ca şi firul de apă „pe care Parcele îl torc" se dovedesc sentimentul erotic, traversând întreaga creație lirică şi zestrea mitologică. Ele sunt prelucrate în filigran la nivelul melos-ului şi al motivelor. Iubirea ca împărtăşire din substanța originară prelungeşte chipul iubitei în cosmic, poetul asociind-o cu enigmatica rună: „Iubită Runa, dragă una, / n-am fi crezut că într-o zi / aceasta cu putință ar fi: / c-un strigăt să atingem Luna" (*Madrigal*). Femeia, „pură ca entelehia/ din sămânță şi din muguri" (*Vară lângă râu*) devine mai mult obiectul dorinței nostalgice, peanul primind contur de elegie, ca în *Pean pentru o tânără*. Melancolia e accentuată de un spirit contemplativ („Vino să te ascund, iubito, / în amurgul meu" – *Sub scutul amurgului*) care, în replica literară la plastica lui Virgil Fulicea şi Romul Landea (*Pean pentru o tânără*) mai ştie să se întoarcă la tonul juvenil şi erotica senzuală din primele volume, estompată acum de umbrele senectuții: „Că-i bătrână-n râu stihia / şi visează tinerețe. / Uite, cântă ciocârlia, / lia-lia, lia-lia" (*Vară lângă râu*). Poezia de dragoste din această ultimă perioadă e structurată şi ea bipolar, tonul elegiac precumpănitor coexistă cu desenul gracil din *Catrenele* ce trimit la *Creioanele* argheziene: „O fată frumoasă e / mirajul din zarişte, / aurul graiului, / lacrima raiului". Evocată în acest mod iubita îşi prelungeşte ființa „în una şi aceeaşi lume" (*Orânduire*) a poetului care o preface „în cântare". Închipuită drept „aurul graiului" şi „lumina raiului" femeia e înălțată la metafizic. Amintirea ei se

Scanned with OKEN Scanner

topeşte într-o mai generală „aspiraţie trans-orizontică“ (*Spaţiul mioritic*), echivalată de către filosof cu d o r u l (= „existenţă care în întregime se scurge spre ceva“). În acest din urmă sens, extras din *Spaţiul mioritic*, poemul-definiţie *Dorul-dor* prelungeşte meditaţia despre motivul liric şi ilustrează în acelaşi timp *dorul* ca „organ de cunoaştere a infinitului“, cum îl numea într-un aforism din *Elanul insulei*. „Cel mai adânc din doruri / e dorul-dor, / pe-un drum / ce dincolo de orice călător / mai are-o prelungire. // Nesfârşit e dorul-dor. / Bate-n valea tuturor“ (*Dorul-dor*). Chintesenţă spirituală continuând – la alt meridian – *drumul* din *Cimitirul roman*, dorul „este o stare de suferinţă şi elogiul lui, observă George Gană, este lauda suferinţei niciodată lecuite, suferinţă pe care Blaga o acceptă şi o cultivă, pentru că este o stare creatoare“[31]. Aforismul versificat: „Nici o suferinţă nu-i aşa de mare/ să nu se preschimbe în cântare“ (*Catren*) primeşte amplificarea poemului în *Laudă suferinţei*. În ipostaza ei creatoare suferinţa „schimbă la faţă argila, o schimbă în duh / ce poate fi pipăit, duios cu ştiinţă“, afirmă poetul respingând-o pe aceea „care doar destramă, / dar nu pe aceea care întăreşte, / fiinţa întru fiinţă“. Elogiul traduce concepţia în fond solară a gânditorului, pentru care omul, fiinţă luciferică, e urzit, să creeze ale lumi („cosmoide“) şi să-şi depăşească astfel propria condiţie. Această formă de afirmare, pe linie poetică, a „ecstazei intelectuale“ (*Eul dogmatic*) precipită uneori în „lacrimile vechi“ ale „omului bătrân“. Ele exprimă faţa cealaltă a suferinţei, înflorită şi ea în emoţionantul lamento din *Ce îmbătrâneşte în noi*: „Nu îmbătrâneşte în noi valul de sânge, / nici inima cât bate, nici patima / nici spiritul, nici răsunetul în urechi / numai lacrima“.

Tonul elegiac şi gravitatea de oracol ce vertebrează de altfel întregul ciclu fructifică deplin în aceste ultime creaţii. *Ce aude Unicornul, Cerbul cu stea în frunte, Dorul-dor, Laudă suferinţei* sau *Ce îmbătrâneşte în noi* restituie, în chip de esenţe lirice, câteva din marile teme ce coagulează universul poeziei lui Blaga. Editat postum, ultimul său grupaj are, alături de o înaltă valoare estetică, şi una testamentară: „Războaie mari ne-au pustiit. / Numai în Lancrăm subt izvor / rămas-a firav un izvor“...

Scanned with OKEN Scanner

„Trecerile“ lui Caron

Ultimul deceniu din viaţa pământească a lui Lucian Blaga reiterează, în vers şi proză, o meditaţie pusă sub semnul întoarcerii către „supremele izvoare“. În ultimul volum liric, *Ce aude Unicornul* (1957-1960), suferinţa e prezentată în ipostază creatoare, ea „schimbă la faţă argila, o schimbă în duh / ce poate fi pipăit, duios cu ştiinţă“, afirmă poetul respingând-o pe aceea „care doar destramă, / dar nu pe aceea care întăreşte / fiinţa întru fiinţă“ (*Laudă suferinţei*). Elogiul acesta sintetizează o concepţie în fond solară pentru care omul, fiinţă luciferică, e menită să creeze alte lumi („cosmoide“) şi să-şi depăşească astfel propria condiţie ce precipită, dureros, în „lacrimile vechi“ ale „omului bătrân“. Aforismul versificat din aceeaşi plachetă – „Nici o suferinţă nu-i aşa de mare / să nu se preschimbe în cântare“ (*Catren*) – se amplifică în *Luntrea lui Caron* (1990), operă nefinisată, redactată între 1951-1953 şi apoi în perioada 1956-1958. Roman şi cronică politică postbelică, alegorie a dedublării creatorului şi confesiune tulburătoare, în sfârşit, cuprinzând superbe pagini de *mitosofie* adăugate celor de *poietică*, cartea editată neglijent, fără să se respecte structura sa iniţială, alcătuită din trei părţi[32] – e, fără îndoială, o veritabilă *summa* în ansamblul unei creaţii unitară ca viziune şi tonalitate adesea oraculară. Dincolo de aspectul ficţional propriu-zis ori de caracterul memorialistic, *Luntrea lui Caron* restituie şi comprimă în acelaşi timp, în proiecţie (auto)biografică, dar şi mitologică, procesul de pozitivare a negativului. Blaga ficţionalizează acum acest traseu

Scanned with OKEN Scanner

dramatic, marcat de istoria trăită, cu martorii săi abia învăluiţi de veşmântul personajelor cu semnificaţie mai mult simbolică decât tipologică. „Pe mine, mărturiseşte Blaga într-un paragraf esenţial, trecerea unei ape cu brodul m-a impresionat încă din copilărie. Imaginea brodului, care lucrează cu o lopată-vâslă, călăuzindu-şi temeiul de-a lungul unei sârme întinse de la un ţărm la celălalt, s-a transformat în sufletul meu, în cursul anilor, într-o imagine plină de semnificaţii. Dau târcoale acestor semnificaţii, fără a le putea cuprinde întocmai. În orice caz, brodul este pentru mine, încă din copilărie, un mijloc mai arhaic de a trece apa, decât podul. Şi arhaicul are darul de a-mi stimula imaginaţia cu altă putere decât lucrurile de civilizaţie curentă. Brodul mai este, apoi, pentru mine ca o aluzie la barca lui Caron, în care umbrele trec de pe ţărmul vieţii, dincolo de împărăţia morţii". Or, însoţit de acest „halo de vagi semnificaţii mitologice", podul plutitor de pe Mureş, „cioplit cu barda" exprimă, metaforic vorbind, schimbarea de regim *existenţial, cultural şi biografic* într-o carte din multe puncte de vedere testamentară.

Prima „trecere" evidentă „de la un ţărm la celălalt" este întoarcerea *de facto* din istoria contemporană nemiloasă în preistoria „încă vie" a satului, cu alternativa tragică a întoarcerii „în nefiinţa dinainte de naştere" (filosoful Leonte Pătraşcu), dar şi cu aceea a rezistenţei „dublului" său, Axente Creangă. Refugiul scriitorului la Căpâlna în vara lui 1944, repetat şi tot mai profund de-a lungul naraţiunii, traduce „dorul de întoarcere" ce unifică pe un acelaşi ax principalele secvenţe spaţio-temporale: retragerea lui Căpâlna din faţa frontului – exilul impus la Alba-Iulia – expediţia la cetatea dacică de la Costeşti – regăsirea, într-o ecuaţie aproape androgină, a Căpâlnei – călătoria spre „supremele izvoare" de la Grădişte. În refugiile acestea, aidoma unor arcuri de cerc tot mai strânse, descifrăm un traseu de fapt iniţiatic, ascensional. „Un exod nu este cu putinţă decât pe dimensiunea înălţării", meditează poetul contemplând Apusenii din biblioteca Bathyaneum în lumina sfârşitului de septembrie: „Aş vrea să dau elanului meu celular o îndrumare sublimă, care să-mi scoată fiinţa din văi, să mă poarte spre supremele vârfuri. Grădiştea, cu vedeniile templelor, mă cheamă". Răspunzând în acest chip la perpetua rană vie a istoriei noastre Blaga particularizează – în cuplul Creangă / Pătraşcu – ceea ce formulase în filosofie şi exprimase liric: paradoxul îngrădirii ce

Scanned with OKEN Scanner

conține, virtual sau manifest, ipostaza sa creativă şi eliberatoare. Traducând în propriul destin drama postbelică a țării, în privațiunile consemnate doar în parte, autorul ştie că doar acolo, pe „celălalt țărm" este posibilă conversiunea ontologică a lucrurilor, respectiv „posibilitatea universală de substituire reciprocă în cadrul aceleiaşi semnificații", cum surprindea exact exegetul său, Vasile Băncilă. Oile transformate în lupi la trecerea nocturnă cu brodul, veverița veghind ca un *spiritus loci* redactarea, în zgomotul bombardamentelor, a piesei *Arca lui Noe* sau portretul poetic al Anei confirmă încă o dată spiritul obiectivant al țăranului, pentru care centrul ființei se află înafară şi asta în acord cu *creştinismul cosmic*, concept dezvoltat, cum se ştie, de către Mircea Eliade: „M-am dus în pădure şi întâlnii flacăra. Flacăra era o veveriță. I-am luat numele şi ți l-am dăruit ție. M-am dus pe câmp între lanuri şi întâlnii cântecul. Cântecul era o greieruşă. I-am furat numele şi ți l-am dăruit ție. M-am dus lîngă rîul morilor şi întîlnii floarea luminii. Floarea era Mângâierea Apelor. I-am furat numele şi ți l-am dăruit ție" ş.a. Naratorul construieşte un vast registru simbolic, unde sinuciderea lui Pătraşcu este àfină cu jertfa miticului Decebal, evocat în final, după cum *Arca lui Noe* – drama cosmică a salvării lui Noe – devine metaforă şi „punere în abis" a problematicii cărții, centrată pe ideea retragerii întru izbândă în condițiile istoriei disolutive.

O asemenea proiecție cosmocentrică şi mitologică conduce la a doua „trecere", coextensivă cu prima, spre ultima vârstă a creației literare, circumscrisă de „vara de noiemvrie". *Luntrea lui Caron* reiterează accepțiunea produsului artistic drept rezultat al unei „mutații ontologice", amplu tratată în *Trilogia culturii*. „Vreme de zece ani, cât a durat zbuciumul, neliniştea, focul războiului, şi apoi tumultul răsturnărilor, poezia a încetat în mine. Şi acum, pe neaşteptate, poezia îmi calcă pragul. Şi totul mi se pare de bun augur. Mă copleşeşte simțământul că o dată cu izvorul vieții am regăsit şi izvorul poeziei. Le-am regăsit? *Nu. Le-am găsit. Căci sunt altele decât cele ce mi-au silit cândva ființa să cânte*" (subl. ns.). *Arca lui Noe* şi, mai ales, versurile din *Ce aude Unicornul* alcătuiesc fructul acestei „mutații" catalizată de *eros*-ul autumnal. Dacă hiatusul dramatic din viața spirituală a lui Axente Creangă umple narațiunea, tot aici, în *poietica* poemelor reproduse (*Zodia Cumpenei, Grădişte* ş.a.) se concretizează „rostul ziditor" al artistului plasat într-un sistem soci-

Scanned with OKEN Scanner

al-politic coercitiv. Apelând, tot mai frecvent, la forma clasică în peregrinările „pe drumuri subt soare", personajul central trăieşte, conştientizând-o, o nouă vârstă. El transcrie, deloc întâmplător în economia cărţii, însemnările filosofului Leonte Pătraşcu despre ceea ce ar fi trebuit să fie şi totuşi n-a fost în istoria neamului. Schiţe de tipologie cu *Stratul Mumelor, Fârtate şi Nefârtate, Inorogul, Isus-Pământul* ş.a. – decupate din context şi introduse, de către Dorli Blaga, în volumul de eseuri *Isvoade* (1972) – postulează virtualul, pozitivează posibilul în condiţiile în care, în mod repetat, „destinul organic al poporului nostru a fost retezat". Acesta înfloreşte totuşi, „în perioadele de respiraţie", sub formă de creaţii impresionante – „mai mult ca nişte aluzii la ceea ce ar fi putut să fie". Gânditorul ne sugerează să acceptăm astfel că „mutaţiunea ontologică" a culturii se exprimă şi în salturile recuperatoare, de unde şirul de figuri enciclopedice, inaugurat de către „inorogul" Cantemir. Mai mult, romanul ilustrează o asemenea „mutaţiune" – la nivelul unui vast segment de *bildungsroman* – cu naşterea, din nou, a poetului Axente Creangă.

Prin schimbarea suferită de o biografie de excepţie ne situăm, pe palierul narativ propriu-zis, la ultima „trecere" cu brodul, de pe un mal (confesiune propriu-zisă, autobiografie) pe celălalt (ficţiune). Pentru cititorul care cunoaşte locurile descrise şi viaţa lui Blaga, transgresarea acestora de către un Caron sui-generis (= naratorul la persoana întâi) este o aventură pasionantă. Alunecările în ficţiunea pură sunt destul de rare, memorabile însă prin încărcătura simbolică. În general, prefacerea persoanelor atestabile istoric în personaje – Daicoviciu – Daicu; Ion Vlasiu – Vlahu; Lucian Blaga – A. Creangă / L. Pătraşcu etc. – dezvăluie, desigur parţial, mecanismul însuşi de constituire al acestei proze situată pe linia indecisă, dintre *povestea adevărată* şi *povestea-poveste*. Acumulările succesive suferă decantări şi proiecţii pe aceeaşi dimensiune a „înălţării", acum de la existenţa fizică la operă; versiunea definitivă le-ar fi desăvârşit sau, mai degrabă, ar fi păstrat acest balans, *Luntrea lui Caron* păstrându-şi astfel caracterul de „roman total".

Toate cele trei „treceri", incidente, se reduc în realitate la una singură şi anume aceea, postulată în *Eonul dogmatic* (1931), de la un „sentiment escatologic de sfârşit de lume" spre un „sentiment eonic de început de lume". În fond, întoarcerea în geologic şi la „supremele

Scanned with OKEN Scanner

izvoare“ de mit, lirica „verii de noiembrie“ şi acest *torso* romanesc mărturisesc despre necesitatea şi posibilitatea stării „ec-statice“ a lui Axente Creangă, impusă de criza generalizată din perioada postbelică. Trecerea de la malul „en-static“ justifică în acelaşi timp şi demersul proteic al unei personalităţi, pusă în situaţia limită şi efectivă de „a trăi ca o fiinţă cu destinul curmat“. Meditaţia preluată, în timp, de către contemporanul Constantin Noica (care analizează, pertinent, „ambivalenţa îngrădirii“ la Blaga) subsumează şi *Luntrea lui Caron* – operă pereche cu antologicele versuri citate din *Ce aude Unicornul*. Dacă suferinţa se preschimbă şi aici în „cântare“, aceasta se datorează şi echilibrului nostru, pe care l-am numit altădată *instabil, o trecere* perpetuă, resimţită cu atâta scepticism de către filosoful Leonte Pătraşcu, înghiţit de „râpile roşii“ din preajma Sebeşului: „a fost cândva cu totul altfel, va fi cândva cu totul altfel“.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ÎN JURUL PUBLICISTICII

Într-o încercare de privire spectroscopică asupra publicisticii lui Liviu Rebreanu avansam ideea despre inapetența structurală a prozatorului pentru *stilul* gazetăresc. Şi în cazul lui Blaga asocierile neaşteptate, fulgurațiile de moment, valorizările şocante ori schimbarea vitezei de reacție absentează; sunt prezente în schimb unitatea de ton general, ritmul constant şi, mai ales, senzația de acumulativ. Blaga a debutat cu articole în 1914 la *Românul* din Arad şi a colaborat sporadic la *Convorbiri literare* şi *Pagini literare*. Între 1920 şi 1924 publică în cotidienele clujene, la început în *Voința* şi, din 1922, în *Patria*. Istoricul literar D. Vatamaniuc inventariază un număr de 736 articole imprimate de către Blaga pe parcursul a cinci decenii, intrând aici şi studiile sau capitolele din sintezele sale filosofice. Față de publicistica lui Eminescu (numărând, în 15 ani, 1775 de articole) sau de aceea a lui Arghezi (cu 4300 de titluri), prezența gazetărească a lui Blaga este, cantitativ vorbind, mult mai modestă din cauza intrării sale în diplomație dar şi pentru că, repet, nu avea nervul publicistului pliat pe cotidianul imediat, de obicei politic ori social[33]. Excepție face oarecum *polemistul*[34], a cărui directețe şi inflamare pamfletară nu e străină, adesea, de expresivitatea mai puțin supravegheată a epistolierului. S-ar putea compara de pildă schimbul de scrisori cu Ion Brucăr cu *Despre câteva excese de erudiție*, publicat în *Gândirea* (1935), şi reluat în *Ceasornicul de nisip* (1973), adresat aceluiaşi şi unde se poate observa modul de translatare directă a sistemului de argumentare polemic din

epistolă în răspunsul articulat din revistă. Publicistica propriu-zisă însă are un caracter eminamente reflexiv, ea este parte integrantă din *cosmoidul* Blaga, cu specificarea faptului că, dincolo de aspectul ocazional al unor pagini, majoritatea articolelor trimit direct la demersul filosofic dar şi la practica artistului Blaga, uneori anticipându-le şi alteori prelungindu-le sub formă de apendici sui-generis. E cazul, iarăşi, al polemicilor dar şi al unor articole precum *Echivalenţa culturilor, Simboluri spaţiale, Barocul etnografiei româneşti* ş.a. – frecvent citate în diferite contextualizări exegetice. Iată de ce, după *Ceasornicul de nisip* (1973), îi datorăm diligentului Mircea Popa o nouă şi amplă culegere din publicistica lui Blaga, urmată – cum suntem avertizaţi – de o a treia într-un viitor apropiat. *Vederi şi istorie* (Editura Porto-Franco, 1992) restituie încă o parte din faţa nevăzută, de aisberg a poetului şi filosofului. Sigur, „minuţioasa operă de identificare şi atribuire" desfăşurată de către editor va trece şi ea pe sub furcile caudine ale exegezei de mâine. Oricum, destule articole sau note nesemnate poartă marca stilistică, inconfundabilă, a gânditorului prezent în agora contemporană. Noua ediţie completează aşadar *Ceasornicul de nisip*, antologie ce se termina cu o concludentă bibliografie din publicistica, dată ca sigură sau numai presupusă, inventariată în ziarele clujene *Voinţa* şi *Patria*, din anii 1920-1925. Florilegiul acesta e orânduit tematic în patru compartimente: materiale consacrate politicii culturale, adunate sub genericul *Ideale culturale*; articole cu caracter social, politic, filosofic şi religios, purtând titlul *Vederi şi istorie*; comentarii succinte de literatură română şi universală – *Cultul trecutului literar*; un grupaj de *Profiluri* diverse, *Visătorii*, acesta continuând de altfel *Profilurile* din *Ceasornicul de nisip*. Ediţia pe care o discut are, după opinia mea, o dublă valoare: restituie, printr-o tehnică unitară, un important capitol din *opera omnia*, în curs de editare pe palierul duratei lungi; în al doilea rând, articolul de ziar – păstrând încă palpitul elaborării spontane – subliniază şi rememorează în acelaşi timp organicitatea de gândire filosofică, socială şi culturală a lui Blaga. Unele dintre ele se constituie în adiacenţe, în ecouri la achiziţiile definitive, expuse pe cale sistematică; altele însă anunţă doar viitoare dezvoltări, aşa cum sunt, vădit prozaice dar fulgerate de licenţe poetice. Ca şi la Rebreanu al „însemnărilor de-o zi", paginile gazetarului Blaga pivotează în jurul unor adevărate *nuclee* ce primesc tăietura afo-

Scanned with OKEN Scanner

ristică[35]: „Cine n-a învăţat arta muncii – n-a făcut nici cel dintâi pas spre fericire“ (*Arta muncii*); „Omul ar trebui să fie floare: supus, singuratic, el însuşi şi totuşi solidar cu restul lumii“ (*Floare şi om*); „Un artistocratism bine înţeles, care zace în firea lucrurilor e sarea democraţiei vitale ce deschide drumul spre cele mai înalte valori culturale“ (*Democraţie şi artistocraţie*); „Idealul social trebuie creat de oameni care stau la nivelul cultural al vremii“ (*Antropomorfism politic*); „Visătorii fac istoria“ (*Visătorii*); „Hölderlin este un Pindar al occidentului“ (*Hölderlin*) etc. De asemenea, elogiul virtualului, constitutiv fiinţei româneşti, exprimă – din fuga condeiului – un concept fundamental pentru filosof (*minus-cunoaşterea*), devansând meditaţiile lui Constantin Noica despre „primatul posibilului asupra realului“ (în *„Superarea“ românească*) sau despre spaţiul unde „înfrângerea poate fi prefăcută în biruinţă“, cum îşi termina articolul *Despre fiinţa Ardealului*. Blaga anticipă aceste consideraţii – răspunzând, parcă, în epocă, imprecaţiilor lui Cioran –, mai mult, schiţează deja o articulare sistematică. „Suntem un mănunchi de virtualităţi care pot izbucni din clipă în clipă“, afirmă în *Omidă sau fluture?*, ca să ajungă la postulatul „Te întăreşti căzând“, în *Oţelire*, şi asta după aproprierea unor exemple ilustre, din care nu lipsesc un Cervantes („Tocmai sărăcia îmbogăţeşte lumea“), Dante sau Beethoven. Când, filosoful culturii de astă dată vorbea, în *Trilogia culturii* despre „lumea-podoabă“ a folclorului românesc, el nu făcea decât să mai adaoge o ipostază fertilă a „căderii noastre“ în timpul istoric[36].

Poetul, pe de altă parte, nu se desminte: formulări memorabile („Kant a coborât în poezie ca şi florile câmpului“, „banul ca şi surâsul de fată mare“ ş.a. – *Poemul în proză*) atmosferizează poezia lui Emil Isac, într-o dramă a lui Strindberg simte cum „pacea se reîntoarce şi nefericirea s-a obosit“ (*Strindberg*) iar Flaubert, al cărui centenar îl consemnează, „a rămas olimpicul izolat privind spre o nouă lume care se năştea plină de mizerie“ (*Flaubert*) etc.

Accentul critic existent în formulări ca „Tipul cultural de astăzi e un lexicon ambulant“ (*Un tip cultural*) sau judecăţile acide la adresa politicii zilei reactualizează cealaltă ipostază a lui Blaga, aceea a polemistului, cunoscută şi ea din *Ceasornicul de nisip*. Fără-ndoială că inciziile din *Noua orientare în Rusia Sovietică* sau *Antropomorfism*

Scanned with OKEN Scanner

politic, confirmând în bună măsură dureroasa istorie postbelică, vor constitui un capitol aparte într-o necesară şi cât mai completă monografie închinată lui Blaga. Analiza rapoartelor diplomatice, coroborată cu lectura în filigran a publicisticii social-politice, atestă diagnosticul sigur şi spiritul comprehensiv. Disocierile sînt, în majoritatea cazurilor, la obiect, de ar fi să le amintim pe acelea din *Socialismul după naţiuni*: „Socialismul francez e naţionalist şi patriotic... Socialismul englez n-are o doctrină bine fixată, e fără dogmă şi ia înfăţişare practică prin crearea de instituţii sociale... Socialismul englez e solidarist, aparţine tuturor claselor, e antirevoluţionar, Socialismul irlandez e în primul rând naţionalist. Cel belgian e antiautoritar activ, reformist şi cultivă îndeosebi cooperativele" etc. Pertinente rămân observaţiile din *Bolşevismul şi Vaticanul*, *Tunuri şi idee*, *Pământ şi Biserică* sau *Profetul revoluţiei ruseşti*. Imaginea unui Blaga abstras în cugetarea filosofică ori în metafora poetică e înlocuită de aceea a ziaristului câteodată vehement, de fiecare dată temeinic informat despre obiectul discuţiei. De altfel nu o dată va vorbi despre funcţionalitatea revistelor în oricare cultură naţională: „Revistele sunt într-o ţară acele puteri care dau ritm vieţii culturale; fără ele ritmul ar fi mult mai încet, ameninţând să se împotmolească cu desăvârşire în noroiul luptelor zilnice" (*Revista*). Supradimensionarea *utopiei* în mecanismul istoriei europene din ultimul veac, reducerea acesteia la „o istorie a concepţiei despre viaţă a omului" (*Vederi şi istorie*) sau neîncrederea în ceea ce gazetarul numeşte „şarpele scolastic" nu trebuie amendate excesiv, întrucât şi aceste exagerări, ce dau culoare şi, uneori, parfum de epocă scrisului blagian, e necesar să fie proiectate pe ecranul mai larg, al preocupărilor, nu numai de moment, ale publicistului.

Atent la mişcarea de idei, inventariind-o sau doar consemnând-o în cele două ziare clujene, tânărul Blaga îşi pune în subtextul articolelor aceeaşi întrebare – *Quo Vadis Europa?* – a cărei gravitate s-a accentuat, cum bine se ştie, în următorul deceniu, intrat pe panta ireversibilă a celei de-a doua conflagraţii mondiale. Cu acest volum editat de Mircea Popa reconstruim, prin condeiul scriitorului, foaia de temperatură a unei epoci devenită clasică.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

OGLINZI PARALELE

Epistolierul

Integrala corespondenţei lui Lucian Blaga va oferi, fără-ndoială, imaginea epistolierului ca parte integrantă din *opera omnia*, în curs de editare. Proiectul filosofic, bruionul liric, comentariul de critică a criticii sau cutare episod biografic şi contextualizările geo-politice alcătuiesc, întrunite, un Blaga *par lui-même* în care privirea autoscopică şi destinul social, observat cu franchețe, se completează. Restituirea de pildă a episodului universitar clujean, cu ocuparea catedrei rămasă vacantă după moartea lui Bogdan-Duică, nu poate face abstracţie de luminile corespondenţei, cu mărturisirile uneori ulcerate dar şi cu istorisirile unor întâmplări astăzi mărunte dar care, atunci, au întors roata câtorva existenţe exemplare pentru cultura noastră literară şi nu numai[37]. Astfel, Clujul rămâne steaua polară pentru cel plecat în misiune diplomatică la Viena, Berna sau Lisabona. În epistolele schimbate cu Basil Munteanu între 1930-1947, oraşul de pe Someş constituie un laitmotiv independent de fluctuaţiile momentului. „Aş vrea nespus să isbutesc – îi scrie lui Basil Munteanu în 1937 – ca să facem împreună din Cluj o cetate de mare cultură românească!". Un

an mai târziu, în 1938, îi va scrie în aceiaşi termeni lui Vasile Băncilă, de la Paris: „Pe Munteanu, cu care mă înţeleg la perfecţie, îl găsesc în formă. La toamnă isprăveşte şi se întoarce în ţară!! Nu va trece mult timp şi vom fi cu toţii la Cluj". Invers, Munteanu este înştiinţat şi el: „Vreau să facem un miracol la Cluj. Cu Băncilă împreună". Sau, tot aici: „Ascultă, Baiazid: trebuie să facem din acel cuib clujean – centrul spiritului românesc, cum n-a mai fost altul". Plănuitul triumvirat cultural Blaga / B. Munteanu / V. Băncilă se va preface în cvartet prin alăturarea lui Ion Chinezu – alt clujean de marcă, autorul revistei *Gând Românesc* şi căruia Blaga îi comunica tot în primavara lui 1938, din Paris: „Eu cred că e numai o chestiune de timp pentru a ne vedea cu toţii la Cluj, spre a forma acolo cheagul unei Românii spirituale". Aşa cum se vede, dorinţa aceasta migrează dintr-o scrisoare în alta, uneori în formulări aproape identice. Dincolo de epopeea concursului – reiterată şi ea în rândurile adresate lui Vasile Băncilă şi detaliată în corespondenţa cu Ion Breazu, dorinţa acelui î m p r e u n ă , dacă s-ar fi realizat, ar fi marcat cu siguranţă viaţa spirituală din Transilvania acelui răstimp. Toţi trei îşi definitivează, după 1930, opera în elementele de bază. Adevăratul dispecer în relaţiile epistolare ale triadei era amintitul Ion Chinezu, privitor la ecourile operei lui Blaga, ca şi la posibilitatea de a se stabili, a fiecăruia, în urbea universitară. Amărăciunile nu întârzie, dar ele sunt acompaniate – la Blaga – de satisfacţia ocazionată de primele cursuri. „Scumpe Basil, sosit la Cluj, am fost întâmpinat cu ştirea că prin noua lege de organizare a învăţământului superior, catedra mea a fost desfiinţată. Mi-am început, totuşi, cursurile – la deschidere a fost atâta lume cum nu s-a mai pomenit. De trei săptămâni îmi ţin lecţiile. Deunăzi mi-a sosit noua încadrare: mi s-a dat catedra de *sociologie rurală*. Catedra aceasta de fapt, în sine e o universitate, mai ales aşa cum concep eu satul românesc". Acelaşi „raport" îl dă, laconic însă, prietenului de la „Dunărea împărătească", Vasile Băncilă: „am început cursurile, deşi catedra mea a fost desfiinţată". Speranţa aducerii, mai întâi, a lui Basil Munteanu nu dispare – „ai putea să devii conferenţiar prin concurs", îi scrie la finele lui 1938 – Clujul, în anul următor, „n-a pierdut încă nădejdea de a te vedea locuitor statornic". E vorba, deocamdată, de un spaţiu perceput dintr-un anumit unghi, cu toată premoniţia războiului. „Aici – i se confesează lui B. Munteanu o cunoştinţă a familiei Blaga, E.

Scanned with OKEN Scanner

Focşeneanu – ducem o viaţă liniştită, frumoasă. Clujul e un adevărat oraş de provincie cu viaţă intelectuală în jurul Universităţii, fără agitaţii şi obligaţii neliniştitoare". Pentru autorul *Panoramei literaturii române* oraşul de sub Feleac deţine o funcţie polarizatoare, ca şi pentru sudicul Vasile Băncilă, „acest franciscan răsăritean", cum îl numea Chinezu, care îşi rostea conferinţa memorabilă despre gândirea lui Blaga tot aici, în universul stenic şi ocrotitor al Bibliotecii Universitare. De altfel, accentul pus pe activismul intelectualităţii clujene îşi are raţiunea sa, limpede formulată de amintitul Ion Chinezu într-o amplă „dare de seamă" către acelaşi Basil Munteanu: „... aici se duce şi astăzi o luptă surdă de zi cu zi, o afirmare spirituală românească are cu totul alte rosturi aici decât în oricare altă parte a ţării". Resorturile prieteniei cu Basil Munteanu sunt mult mai adânci, ultimul îl „prinde" pe poet şi filosof după trecerea acestuia prin Paris, în aprilie 1938: „I-am spus: tu eşti un Balzac al Cosmosului, cum celălalt era al Societăţii. A admis!" Maliţia fină din „a admis" menajează totuşi orgoliul omului Blaga, care, se ştie, îi dedică lui B. Munteanu *Geneza metaforei şi sensul culturii* (1937), dar şi versuri dintre cele mai reuşite (*Cânele din Pompei* etc.). Invers, criticul şi comparatistul de excepţie – dorit efectiv de Sextil Puşcariu la Universitatea din Cluj! – îi închină pertinentul studiu imprimat într-un număr din *Europe Centrale* în 1934, *Lucian Blaga, métaphysicien et poète du mystère*. Departe de a fi protocolară, corespondenţa cu Blaga punctează afinităţi (Clujul bunăoară), precum şi diferenţe mereu mai adâncite după a doua conflagraţie mondială. „Uf, Doamne, exclamă poetul în 1940, dacă n-ar fi războiul ăsta, toate s-ar vedea mai limpede", deşi nici acum „noi, clujenii, încă nu am pierdut nădejdea de a te vedea printre noi". Ce a urmat, se ştie: *Luntrea lui Caron*, scriere testamentară, ilustrează turnura dramatică a existenţei lui Blaga. Prietenul său, Basil Munteanu, copiază – emoţionat – scrisoarea Rosei Del Conte, cu lista lucrărilor lui Blaga, „scrise în ultimii 12 ani, de când n-a mai publicat". Îşi va însemna apoi, în 1965, visul avut de Lucian Blaga, cu 48 de ore înainte de a trece în lumea umbrelor; îl consemnează aşa cum i s-a transmis: „Lucian Blaga se plimba într-un cimitir, discutând cu Basil Munteanu. Acesta îi înmânează o cheie care trebuie să deschidă poarta cimitirului, unde amândoi erau închişi. Apoi, B.M. dispare, Lucian Blaga se regăseşte singur în cimitir, cheia pierdută..." Povestindu-şi

Scanned with OKEN Scanner

visul, Blaga adaugă: „Basil Munteanu a făcut totul pentru a mă salva, dar am rămas singur în cimitir... Mă duc...“ / 4 mai 1961; la 6 mai Blaga dispare. Acolada se închide, cele patruzeci de scrisori schimbate între „Baiazid“ şi Lucian pe de o parte, şi celelalte patruzeci şi trei adresate lui Chinezu de alta devin un capitol restitutiv nu numai de istorie literară ce, explorat aşa cum se cuvine, recompune trei portrete de prim plan în cultura noastră şi, indirect, atmosfera Clujului cultural dintre cele două războaie.

*

Un Blaga uşor diferit de cel schiţat în corespondenţa cu Basil Munteanu şi Ion Chinezu îl aflăm în alte cincizeci de epistole, schimbate în aceeaşi epocă, mai precis între 1934 şi 1944, cu amintitul deja Vasile Băncilă. Autor al unui studiu fundamental, *Lucian Blaga – energie românească* (1938), Băncilă îşi donează scrisorile adresate către Blaga Muzeului Literaturii Române, conştient fiind, aşa cum notează în 1977, că „împreună, aceste scrisori au împletit un fir de destin care, în multe puncte, a avut consonanţe indiscutabile“. Oricum, din grupajul de epistole, unele simple mesaje, semnate de Blaga şi restituite de către Ileana Băncilă se desprinde un Blaga expansiv, jubilativ chiar, pe măsură ce parcurge textele imprimate mai întâi în *Gând Românesc* şi adunate apoi sub formă de carte. Iată: „articolul din *Gând Românesc* e cel mai frumos, cel mai gândit studiu ce s-a scris despre opera mea filosofică“, îi scrie lui Băncilă din Viena anului 1934; omagiu reiterat, tot la Viena, în anul următor: „Am credinţa că nimenea în ţara românească nu are atâta afinitate sufletească cu mine ca D-ta“; tonul nu se schimbă nici după câţiva ani, în 1937: „Să ştii că acest studiu al D-tale e cea mai mare bucurie şi satisfacţie literară a vieţii mele“, ca să culmineze odată cu apariţia volumului, datorată lui Ion Chinezu: „Găsesc că studiul D-tale întrece ca frumuseţe tot ce am scris eu şi că opera mea a fost doar un pretext“. Rândurile expediate din Berna, Viena sau din Lisabona sunt de fiecare dată vibrante, mărturisind despre o afinitate ideatică şi acord afectiv. „Am fost ca două sunete care s-au acordat“, îşi aminteşte Băncilă în 1979, într-un interviu substanţial.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi în deceniul dialogului epistolar, la care mă refer, Blaga se afla în plin efort creator, trimiteri la *poietica* operei sunt aici destul de rare. Filosoful preferă, am văzut, să se amăgească cu gândul unui cvartet cultural la Cluj. Câteodată însă condeiul său strecoară, neliniştit, ştiri despre episodul profesoratului la Universitatea clujeană, de asemenea, dorinţa ca soarta să-i mai ofere douăzeci de ani „pentru desăvârşirea clădirii începute". Rareori întâlnim dezvăluiri de un patetism reţinut, ca aceasta: „În fond, scria deja în 1937, am avut o viaţă grea, cu luminişuri din când în când. M-am refugiat totdeauna în operă". În general epistolele sunt probante pentru amiciţia „la perfecţie" cu destinatarul la fel de entuziast în răspunsuri, unele dintre ele fiind admirabile concentrate de critică literară (de pildă, la poemul *Autoportret* într-o scrisoare din 1942), sau comentarii incitante de filosofia culturii. Astfel, nu întâmplător volumul *Spaţiul mioritic* (1936) poartă dedicaţia „Lui Vasile Băncilă". După lectura unui fragment din carte, imprimat mai întâi în *Gândirea*, Băncilă îi va scrie, în acelaşi an (1935), autorului: „Gândesc ca la vară să dau, în măsura posibilităţilor, un fel de replică *Spaţiului mioritic*, dar o replică afirmativă, scriind despre un alt spaţiu românesc". Nu putem decât regreta, astăzi, absenţa lucrării despre Bărăgan, acest „alt spaţiu românesc", schiţat în studiul *Oraşe dunărene*: „Bărăganul acesta e peisajul cel mai nimerit pentru a sugera şi hrăni intuiţia infinitului calm" etc. Am impresia că, dincolo de formaţia sa filosofică şi de interpretarea profundă, aplicată gândirii lui Blaga, eseistul de excepţie din *Tragicul lui Pârvan şi tragicul modern* ilustra, în ochii lui Blaga, o ipostază a „virtualului" şi „posibilului" românesc *in aeternitatis*. Astfel, citindu-i un alt fragment din studiul publicat în *Gând Românesc* Blaga notează şi sub presiunea efectului, aş zice, de bumerang: „Sunt pe urmă eu însumi impresionat de latenţele şi virtualităţile gândirii mele! Şi simt parcă o vină: vina că nu desvolt îndeajuns eu însumi toate posibilităţile". E, probabil, şi un reproş indirect adresat cu nedezminţită admiraţie. De altfel, virtualitatea sau „căderea noastră", cum va spune mai târziu Noica, este „motorul" creaţiei şi pentru filosof. O spune într-o altă epistolă, scrisă în 1942, şi tot voalat: „Aşa este el, Marele Anonim: vrea să mă ţină în permanentă stare creatoare. Ard miriştile, dragă Băncilă, în rotocoale tot mai mari, ca să întrebuinţez o imagine minunantă de a ta!" Mai mult ca în dialogul cu Basil Munteanu, aici confesiunea precipită ade-

Scanned with OKEN Scanner

seori în nervurile poeziei, fiindcă „avem multă afinitate", scrie Blaga aflându-se „în cel mai frumos ecstaz al vieții citind *Gând Românesc*".

*

Editate în mod exemplar de către Mircea Curticeanu, cele aproape o sută de scrisori expediate pe adresa profesorului Ion Breazu în perioada 1926-1946 fixează în linii de gravură portretul lui Blaga. Recunoaștem aici dimensiunea pragmatică și caracterul anticonvențional, tonul amical și, implicit, respectul față de partenerul căruia i se cere cutare informație despre concursul universitar, inventarierea ecourilor din presa culturală la opera publicată ș.a. În raport cu ceilalți din plănuitul cvartet cultural, Ion Breazu deține o poziție privilegiată sub raportul, în primul rând, al *poieticii* lui Blaga. Mai mult, Breazu este printre puținii căruia dramaturgul îi trimite, în manuscris, *Meșterul Manole* și *Avram Iancu* spre a fi citite și, eventual, îndreptate stilistic ori chiar structural. Ceea ce devotatul său prieten și face, în temeiul unei opinii, rostită cu franchețe: „Prea erai obsedat de sistemul d-tale filosofic. Eu aștept mult, îndeosebi de la teatrul d-tale. Prin el, mai mult decât prin orice, vei intra în conștiința publică". Blaga îi ceruse părerea despre *Meșterul Manole* întrucât, îi mărturisea acestuia, „eu trăiesc prea mult în ea decât să-mi pot da seama de justa ei valoare". Însă și alte texte, poetice și filosofice, vor fi supuse, pe rând, atenției lui Breazu. Mai mult, de la o epistolă la alta, autorul *Eonului dogmatic* devine un seismograf sui-generis, înregistrând etapele de elaborare. Iată, în rândurile expediate din Berna anului 1930 anunță intenția de a scrie *Eonul dogmatic*, „pentru care am materialul complect adăugat și rumegat". După numai o lună, notează febril: „Cu *Eonul dogmatic* stau bine. Sper să-l dau gata peste vreo două săptămâni, fireşte în prima formă *brută* (subl. aut.). Apoi îl las să se odihnească o lună. În septembrie îl bag iarăşi în fabrică, în cea *stilistică*". În august îl găsim „lucrând din greu la *eon* (o primă revizie e gata)", pentru ca în octombrie același an Breazu să citească această primă considerație *retro*: „a trebuit să organizez pentru întâia oară un material luat din toate domeniile imaginabile. Metafizică, teologie, matematică, biologie, filosofia culturii, logică, teoria cunoașterii etc." Deja în ianuarie 1931 caracterizează în acest mod lucrarea proaspăt apărută: „*Eonul* îl socot

Scanned with OKEN Scanner

întâia mea operă de filosofie. Început de sistem personal". Aşadar, *poiesisul* înregistrează, pe rând, momentul acumulativ şi stocarea informaţiilor, redactarea „în prima formă brută" şi definitivarea, în „fabrica stilistică", a lucrării. Şi toate acestea în faţa unui martor activ, Ion Breazu, care îşi vedea confirmat crezul, comunicat lui Blaga încă din 1926: „să săltăm Ardealul, atât de rămas înapoi în gust şi producţie literară" etc. Astfel, după receptarea lucrării *Cenzura transcendentă* Breazu îi răspunde astfel amicului de la Berna: „În fiecare volum nou al dtale eu caut satisfacţia de a vedea confirmată o convingere, pe care am avut-o printre cei dintâi din generaţia mea din Ardeal. Aş putea spune că nimeni n-a avut-o atât de puternică, precum a fost a mea. Este convingerea marelui dtale destin, absolut epocal pentru cultura românească". Să notăm însă că doar cu un an înainte, în 1933, în câteva rânduri adresate „dragilor prieteni Chinezu şi Breazu", Blaga – sătul de istoria concursului universitar, ca şi de atacurile lui Bogdan-Duică – notează cu amărăciune şi orgoliu: „După război am fost singurul om care a dat prestigiu spiritual Ardealului, pe toate planurile, dar Ardealul nu mi-a dat nimic". Ceea ce nu-l va împiedica, aşa cum am văzut, să viseze la „acel cuib clujean", alcătuit împreună cu Basil Munteanu, Vasile Băncilă şi Ion Chinezu. Acest *topoi* al Ardealului spiritual, coagulează o bună parte din epistolarul lui Lucian Blaga, cele aproximativ patruzeci de scrisori adresate lui D. D. Roşca sau alte câteva zeci trimise lui Sextil Puşcariu („o minune de armonie sufletească", spune Breazu) o atestă, alături de schimburile epistolare comentate în paginile de faţă. În acest sens, expedierea „manuscriptului lui *Avram Iancu*", spre a fi citit de tandemul Breazu-Puşcariu, face parte din aceeaşi strategie cu finalitatea expresă, a reprezentării pieselor sale pe scena Naţionalului clujean. „Am încercat, va spune despre *Avram Iancu*, să *sublimez* şi să *distilez* materialul brut şi adesea provincial până la cvintesenţa unui mit tragic". Ardelenismul structural al scriitorului e re-confirmat astfel de corespondenţa cu Ion Breazu (şi nu numai!), importantă în aceeaşi măsură şi pentru cunoaşterea genezei câtorva opere semnificative, precum şi pentru reconstituirea unui segment din mentalitatea culturală românească dintre cele două războaie mondiale. Numeroase scrisori semnate de Blaga, ca şi răspunsurile aferente alcătuiesc un adevărat turnesol, dezvăluind fragmente de biografie, scenarii astăzi uitate, accidente care au

Scanned with OKEN Scanner

declanşat evoluţii surprinzătoare ş.a. Tribulaţiile alegerii lui Blaga ca membru titular în Academia Română, peripeţiile concursului universitar, mişcările „strategice" pentru reprezentarea operei dramatice, colaborările la *Gând Românesc* şi modalităţile, anevoioase şi atunci, financiar vorbind, de imprimare a cărţilor, în sfârşit, ştiinţa scriitorului de a-şi pregăti şi administra în acelaşi timp „orizontul de aşteptare" al publicului contemporan scot epistolarum-ul lui Blaga din periferic şi subsidiar. Pagina confesivă îl contextualizează şi *altfel* pe scriitor şi filosof, ni-l restituie adică integrat în pânza freatică a relaţiilor sociale, profesionale şi afective. Între admiraţia pentru Titulescu, de pildă – „un om cum desigur nu avem un al doilea" –, şi aversiunea faţă de Bogdan-Duică sau Nicolae Iorga, scrisoarea păstrează o întreagă gamă de reacţii din care nu lipsesc, abia strecurate însă, ecourile activităţii de diplomat. E drept, „operaţiunile de după culise" nu transpar în corespondenţă, ele îşi vor găsi însă locul în rapoartele riguros întocmite şi redactate, în paralel cu activitatea febrilă a scriitorului şi epistolierului. Răzbate în schimb accentul premonitiv, neliniştea celui obligat să ia temperatura evenimentelor politice ale timpului, de unde probabil şi dorinţa imperativă de a se fixa într-un spaţiu academic, oricum mai familiar şi mai sigur decât acela, pasager, de ataşat de presă. În rest, scrisoarea demistifică ceea ce s-a numit olimpianismul lui Blaga: „Calmul meu e totdeauna numai aparent, şi de aceea mă costă destulă energie, care ar putea fi întrebuinţată pentru lucruri mai bune". Expediate din Varşovia, Berna, Viena sau Lisabona scrisorile adresate lui Ion Breazu mărturisesc despre prezenţa, obsesivă, a unui *acasă* definitoriu pentru biografia intelectuală a lui Lucian Blaga.

*

Radiografierea schimburilor epistolare cu Basil Munteanu (1897-1972), Vasile Băncilă (1897-1979), Ion Chinezu (1894-1966) şi Ion Breazu (1901-1972) ridică problema unei eventuale tipologizări a scrisorilor lui Lucian Blaga, clasificat de către Băncilă între „acei care vorbesc puţin, dar scriu mult". Sigur, doar examenul pe cât posibil integral ar conduce la extragerea constantelor tematice şi atitudinale, acompaniate de vegetaţia luxuriantă a variabilelor, dat fiind numărul impresionant al adresanţilor. La patrulaterul de mai sus vor trebui

Scanned with OKEN Scanner

adăugați Sextil Pușcariu, D. D. Roșca, Cornelia Brediceanu, viitoarea soție, Oscar Walter Cisek, Domnița Gherghinescu – Vania, Melania Livadă, Octav Șuluțiu, Petru Comarnescu etc. Oricum, grupajele de mai sus certifică supoziția aceluiași Băncilă, că Blaga nu și-a regizat arta epistolară în vederea posterității. „Incisivitatea directă" sau, altfel spus, modernitatea comunicării prin scrisoare rezidă în caracterul său triplu-pragmatic, anticonvențional și antiretoric. Câteva rânduri sunt adesea suficiente pentru a întrezări fisurile în blocul olimpian, ba chiar marile îngrijorări vecine cu disperarea, cu boala sau cu lehamitea. Tematic vorbind, sunt detectabile câteva nuclee polarizatoare.

E, în primul rând, scrisoarea ca și acompaniament al operei pe linia *poieticii* și receptării acesteia. Blaga „dă seama" lui Ion Breazu despre *Eonul dogmatic*, îi trimite, ca și lui Pușcariu, piesele în manuscris, la fel cum, în deceniul al cincilea, le informează pe Melania Livadă sau Domnița Gherghinescu-Vania despre *Aspecte antropologice* iar lui Șuluțiu îi va scrie despre *Hronic*. Tot aici localizăm dialogurile punctuale, polemice, așa cum e schimbul de argumente cu I. Brucăr în marginea *Eonului dogmatic*, el dublând de fapt disputa consumată și pe cale publicistică. Critica și istoria literară actuală apelează la această dimensiune a epistolarum-ului, extrăgând elemente explicative despre geneza și reflectarea operei în conștiința imediată a contemporanilor.

Scrisorile cuprind, în al doilea rând, momente des reiterate din biografia intelectuală a lui Blaga. Două dintre acestea trebuie încercuite, anume concursul pentru ocuparea unui post de profesor la Universitatea din Cluj și alegerea sa ca membru titular în Academia Română. Istoria literară a coroborat datele, numeroase, din dialogurile cu Breazu, D.D. Roșca sau Pușcariu cu documentele vremii (procese verbale, memorii ș.a.), limpezind episodul, de-a dreptul dramatic și parcă fără de sfârșit, al carierei universitare a lui Blaga[38]. Cât privește alegerea la Academie, multe fragmente din scrisori sunt asemănătoare cu pasaje din *Jurnalul* lui Liviu Rebreanu, pe linia consemnării acelorași jocuri de culise, constitutive mentalității și politice și culturale din România interbelică.

Consemnăm, în al treilea rând, desenul biografiei propriu-zise. Atașat, secretar și consilier de presă, Subsecretar de Stat la Ministerul de Externe, Blaga a avut o existență picarescă aproape. La ea s-au

Scanned with OKEN Scanner

adăugat pendulările belice şi postbelice din spaţiul transilvan, toate pe fondul grijilor familiale, inclusiv în epoca „verii de noiembrie". Din dimensiunea aceasta, confesivă prin excelenţă, decupăm *cultul prieteniei* ce iradiază din sutele de epistole expediate lui Chinezu, Breazu, Puşcariu ş.a. Iată o mostră dintr-o misivă către Chinezu: „prietenia noastră... în ierarhia celor ale mele, e în frunte... V-am închis pe amândoi în inima mea... şi de acolo nu mai scăpaţi".

În sfârşit, în al patrulea rând, extragem opţiunea constantă pentru „polul spiritual" al Ardealului şi, în cadrul său, al Clujului, dealtfel în plin proces de afirmare culturală românească după Marea Unire. Dorinţa ingenuă câteodată, de a-şi aduna prietenii pentru a forma un „cuib clujan", câştigă în greutate din momentul contextualizării acesteia şi aici cuvintele epistolierului Chinezu sunt pe deplin lămuritoare: „Sunt aşa de convins de dreptatea mea, de rostul românesc – mai ales aici în Ardeal şi mai ales acum! – al întreprinderii mele, încât nu mă las dezarmat de nepăsarea şi neînţelegerea bucureşteană, înainte de a încerca totul. Dar acum mai mult decât oricând am nevoie de ajutorul moral: de credinţa şi de solidaritatea unor prieteni". Cât priveşte fundalul politic internaţional, diplomatul Blaga de astă dată e parcimonios în declaraţii. Mai mult subtextual şi accidental transpare ceea ce, cam în aceeaşi perioadă, Paul Zarifopol numea „o îngrijorare perfidă şi esenţială", de fapt premoniţia celei de-a doua conflagraţii mondiale. O mărturisire asemănătoare, rară în ansamblul epistolelor, întâlnim de pildă în rândurile trimise, în 1938, lui Băncilă: „Sunt foarte îngrijorat de situaţia internaţională, altfel planurile ar fi destul de rotunjite! Numai un război mi le-ar putea zădărnici".

Schiţa tipologică de mai sus va fi amplificată şi, implicit, definitivată în urma examenului comparativ al corespondenţei integrale a lui Lucian Blaga. La *Hronicul şi cântecul vârstelor* (1965) sau la o altă scriere, apărută postum şi în care sublimările estetice ale *bios*-ului nu s-au consumat până la capăt (*Luntrea lui Caron*, 1990) se adaugă mareea literaturii epistolare – parte integrantă din desenul „cosmoidal" al operei filosofice şi de ficţiune.

Scanned with OKEN Scanner

Dialoguri adnotate

Conversând, de-a lungul unui deceniu, cu apropiaţi ai lui Blaga şi verificând apoi exactitatea mărturiilor cu tăieturi extrase dintr-un epistolar în bună parte inedit, I. Oprişan re-aşază liniile de portret interior şi „orizontul" epocii în care artistul era plasat, de pe atunci, într-o aură de legendă[39]. „Dialogurile adnotate", se adaugă astfel „efigiilor documentare" ale lui Bazil Gruia (1981) sau amintirilor grupate, recent, în *Lucian Blaga – cunoaştere şi creaţie* (Cartea Românească, 1987) în tentativa de-a facilita demersul exegetului de mâine. Adnotările operate de către autorul culegerii descurajează, atât cât este posibil, amintirea apocrifă sau anecdota „revelatoare" similară, în pictură, culorii opulente care îngroaşe, ca pe urmă să ucidă desenul. Întipărită pe ecranul unor sensibilităţi şi temperamente diferite, figura lui Blaga din perioada interbelică sau de după anii 50 îşi păstrează cele câteva mărci care l-au fixat parcă definitiv în mentalitatea posterităţii receptoare. Pentru că, în mod curios, convorbirile cele mai consistente şi de fluiditate aproape epică (cu Grigore Popa), impregnate de patetism (Teohar Mihadaş) sau având grija restituirii corecte a momentelor evocate (Eugen Todoran) nu aproximează, cum ne-am aştepta, conturele biografiei propriu-zise, ale omului în mişcare; ele radiografiază imaginea mai mult statică, enigmatică adeseori pentru contemporani, a lui Blaga văzut de fapt *în prelungirea* creaţiei sale în primul rând literare. Opera, fascinantă prin dimensiuni şi conotaţii metafizice, absoarbe biograficul uneori chiar în timpul dialogurilor restitutive. Aşa se explică, de pildă, stupoarea generală vizavi de *tonul* polemistului Blaga (în confruntările cu D. Stăniloaie, Dan Botta sau C-tin Rădulescu-Motru), ce nu cadra cu gravitatea, pe undeva hieratică, a poetului şi, în egală măsură, a filosofului. Pe de altă parte rememorarea alunecă, în mod compensativ parcă, în veritabilă exegeză critică avivând poziţii mai vechi (Ioan Didilescu) sau îndulcindu-le post-festum (pentru Şerban Cioculescu „calitatea poeziei lui e superioară calităţii poeziei lui Arghezi"). Altfel însă, „Omul Blaga era la

Scanned with OKEN Scanner

înălţimea Poetului-Blaga, o statuie umblătoare printre semeni ce n-aveau cum să-i semene, pentru că – răspunde Eugen Todoran – era prea mare respectul faţă de el, ca să poată cineva să stea în faţa lui fără a-l confrunta cu „dublul" său, pe un fundal de care el nu se desprindea". În consecinţă, halo-ul tăcerii impenetrabile – recunoscută în *Hronic* şi anulată, într-un moment de prea-plin sufletesc într-o întâlnire cu Edgar Papu –, viaţa sentimentală mai mult bănuită decât ştiută, obsesia ochilor pictaţi de către Magdalena Rădulescu, efigia profesorului certat cu oratoria etc. se perpetuează ca atare – ca nişte clişee aproape – în rememorările acestea pigmentate, e adevărat, cu nuanţe inedite despre chipul perisabil sau despre operă şi acceptarea acesteia. „Era foarte ţestos, îşi aminteşte Maria Avramescu. Avea o anume rigiditate. Dar o rigiditate care se forţa să stea. Aşa era de subţire, atât era de lung, că aveai impresia că se frânge. Avea o mână atât de îngustă şi atât de nemaivăzută, cu milioane de semne şi de liniuţe mici, mici, mici. Avea degetele atât de lungi, că parcă erau de păianjen. N-am mai văzut aşa ceva". Asemenea „plusuri", la care adăugăm manifestările de orgoliu şi vanitate în comportamentul creatorului hiper-sensibil la receptarea operei (a celei filosofice şi teatrului îndeosebi), tribulaţiile carierei diplomatice (Corneliu Blaga) sau istoria, cu peripeţii, a profesoratului la Universitatea clujeană (Grigore Popa, Ovidiu Papadima etc.) sunt profitabile pentru istoricul literar. El va fi pus, ca în cazul unui Rebreanu bunăoară, în situaţia deloc uşoară de a racorda, prin necesară confruntare, mărturia cu documentul, tonul encomiastic şi judecata imparţială. Volumul de faţă avansează, de exemplu, în numeroase pagini elemente viabile pentru un capitol destinat, în monografia virtuală, diplomatului Blaga. Studiul semnat de Constantin I. Turcu, *Lucian Blaga în diplomaţia românească* şi tipărit în *Lucian Blaga – cunoaştere şi creaţie* dar şi rapoartele diplomatice, recent editate, întregesc, fără-îndoială, imaginea politicianului prob în informaţii, melancolizând „la curţile dorului".

Mărturisirile culese de Ion Oprişan, inegale sub raportul informaţiei şi cu destule accente apăsat-subiective, coagulează totuşi în jurul unor nuclee, a unor dimensiuni-cheie pentru înţelegerea lui Blaga ca şi ansamblu de valori, în dimensiuni sistemice şi „cosmoidale", cum îşi autodefinea dealtfel creaţia. Aş decupa, în primul rând, relaţiile şi „prieteniile spirituale" menite să-l plaseze mai

Scanned with OKEN Scanner

exact în atmosfera ideologică a vremii lui. Schițate aici din unghiuri variate, raporturile lui Blaga cu Nechifor Crainic, Basil Munteanu, Aron Cotruș („pentru mine Aron Cotruș e Arun Românul", ar fi spus poetul), Vasile Pârvan, Ion Chinezu, Constantin Noica, D.D. Roșca și alții ar alcătui, ele singure, un concentrat capitol de istorie culturală românească. Urmând traiectorii sinuoase (și e cazul amiciției cu Crainic sau cu Vianu), altădată rupte definitiv (așa cum o atestă epistola adresată lui Adrian Maniu), menținute dincolo de vremuri sau, mai rar, distilate în veninul polemistului, aceste întâlniri – manifestate publicistic sau, cum am văzut, pe cale epistolară – sunt parte integrantă dintr-o altă istorie, virtuală și ea, a mentalității noastre interbelice. Într-un asemenea cadru, mai larg, cred că ar fi necesară analiza polemicilor sale răsunătoare cu Rădulescu-Motru ori D. Stăniloaie. Aceasta din urmă, disputa teologică atrage atenția – în al doilea rând – asupra chestiunii, reiterată în dialogurile și adnotările lui Oprișan, a ortodoxismului din gândirea lui Lucian Blaga. „Ar trebui cercetată opera lui și din acest punct de vedere, cum am cercetat-o eu din punct de vedere al etnicului", afirmă cu îndreptățire Vasile Băncilă. Distincția aceluiași, că Blaga „nu are prea mult lirism religios, dar are intelectualism religios", afirmația poetului citată și cunoscută lui Ovidiu Drimba („sunt numai eterodox, nu sunt antiortodox") sau mărturisirea filosofului dintr-o scrisoare adresată lui Tudor Vianu („Ortdoxia e numai un *caz* al spiritualității spre care tinde apetitul metafizic al generației noastre") nuanțează o latură constitutivă personalității artistului. Dacă autorul *Eonului dogmatic* „nega revelația divină, în actele de cultură, inclusiv în cele cu funcție religioasă, în baza teoriei lui despre censura transcendentă a categoriilor stilistice, care fac ca orice fenomen spiritual supranatural să fie interpretabil ca un fapt istoric" (Eugen Todoran), nu e mai puțin adevărat că Blaga elaborează conceptul de „creștinism cosmic" sau „țărănesc", preluat – cum arătam altădată – de către Mircea Eliade. Or, această „creație religioasă originală", ca și teoria despre „transcendentul care coboară" se revendică, în concepția sa, de la categoria *organicului* (omul fiind „solidar cu ritmurile cosmice") ca parte integrantă din ideologia creștinismului zis primitiv („natura-biserică"). Astfel că eterodoxia declarată ritos într-o formulare totuși ambiguă („nu sunt antiortodox") putea declanșa disputa cu D. Stăniloaie sau cu Grigorie T. Marcu (în

Scanned with OKEN Scanner

lucrarea *Mythos*, 1942) dar şi, pe de altă parte, introducerea lui Blaga în antologia de poezie religioasă întocmită de Pan M. Vizirescu. Apărută în 1943, „pentru întărirea românilor" după Dictatul de la Viena, culegerea fusese anticipată de alta, scoasă de Il. V. Felea, *Dumnezeu şi sufletul în poezia română contemporană* (Cluj, 1937) şi în care poetul este prezent cu *Ioan se sfâşie în pustie*. Autorul antologiei comentate observa, nu fără amărăciune, că „noţiuni biblice şi bisericeşti întâlnim la tot pasul în viziunile lui poetice, însă numai reflectate prin prisma raţiunii, fără a fi încălzite de focul sentimentului religios". În acelaşi timp însă „eterodoxia" lui Blaga e importantă şi pentru faptul că ea alcătuieşte una dintre pârghiile de integrare, de către teoretician, a culturii populare româneşti în filozofia culturii. Conferinţa, ţinută, în 1941 la Viena, despre *Sofianicul şi spiritul sud-est european* ni se pare în acest sens, ilustrativă, ca şi consideraţiile despre culturile „minore" şi „majore". De asemenea, în lumina viziunii cosmocentrice – la care, de fapt, „eterodoxia" trimite! – câştigă în greutate *spaţiul mioritic*, cheia de boltă a sistemului de filosofia culturii şi care polarizează, în al treilea rând, atenţia celor solicitaţi de I. Oprişan. Avându-şi probabil geneza în colocviile poetului cu Hugo Marti sau în dialogurile animate cu Nechifor Crainic (Pan M. Vizirescu) *spaţiul mioritic* suscită, în continuare, opinii divergente. El este comentat din unghiul studentului de altădată (Eugen Todoran), problematizat ca „formă apriorică a spiritului" (Ioan Didilescu), acceptat, cu entuziasm, ca şi „un cadru inconştient al vieţii noastre ca popor" (Ovidiu Papadima) sau înţeles drept „matrice stilistică" însă „tocmai contrarie aceleia plăsmuită de arhitectul Cantacuzino" (Edgar Papu). Contemporanii lui Blaga prelungesc în acest chip, uneori la temperatura iniţială, ecourile stârnite de publicarea, încă în paginile *Gândirii*, a *Spaţiului mioritic*. Conceptul îşi păstrează valoarea unei seducătoare ipoteze pentru definirea psihiei carpato-dunărene.

Constantele extrase aici, respectiv „prieteniile spirituale", problema „eterodoxiei" şi discutarea *spaţiului mioritic* nu estompează prezenţa, în „dialogurile adnotate", a numeroase elemente preţioase pentru biograf şi exeget. Iată, Vasile Băncilă semnalează o inadvertenţă în *Hronicul şi cântecul vârstelor*, lansând supoziţia unei intervenţii din exterior asupra textului („nu pot să admit că Blaga nu cunoştea deosebirea între „liber-cugetător" / cum apare etichetat tatăl

Scanned with OKEN Scanner

poetului – n.ns. / şi „cugetător liber“). Dorli Blaga aminteşte de romanul autobiografic neterminat, publicat în 1990 sub titlul *Luntrea lui Caron*; Ovidiu Papadima ridică întrebarea, justificată, dacă antologia de poezie populară apărută în 1966 „este aceeaşi cu antologia la traducerea căreia L. Blaga lucra la Berna, în 1930“ etc. Sunt tot atâtea argumente în favoarea valorii de referinţă a „dialogurilor“ din care desprindem chipul viu şi totuşi enigmatic al omului şi creatorului Blaga.

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA LUI HENRI JACQUIER

Restituirea, într-o ediție critică, a studiilor și articolelor *teoreticianului Henri Jacquier*[*] ne-a condus la descoperirea, în arhiva păstrată

---

[*] Memoria zecilor de generații care s-au perindat prin Filologia clujeană păstrează, nealterată de vreme, o imagine într-un fel emblematică pentru instituția napocană: elegant și bonom, încărcat mereu cu cărți rare și graseind fermecător într-o fluentă limbă românească, profesorul Henri Jacquier (1900-1980) impresiona – *ex cathedra* sau în raporturile colocviale – prin capacitate asociativă și spirit digresiv. Era un veritabil exemplu de asumare a Cărții până la a deveni o a doua natură, la care se adăuga osmoza dintre verva galică și interiorizarea imprimată probabil și de către spațiul ardelean adoptat.

Născut la Grenoble (25 sept. 1900) în familia unui modest funcționar de bancă, urmează cursurile liceale la Grenoble unde își ia, în 1916, bacalaureatul în litere. Un an mai tîrziu, în 1917 își trece, tot aici, un al doilea bacalaureat, în științe și filosofie, schițându-se astfel o evoluție spirituală de factură enciclopedică. După studiile universitare la Paris și Lyon obține licența în litere și filosofie cu două lucrări susținute la Abel Rey (1922) și la cunoscutul medivist Étienne Gilson (1923). Proaspătul absolvent al Sorbonei va funcționa ca profesor în cadrul Misiunii franceze din România, mai întâi la Liceul "Mihai Eminescu" din Satu-Mare (1923-1924), apoi la Liceul George Barițiu din Cluj (1924-1931), unde și colaborează la revista de matematică a școlii. În acest răstimp funcționează și la Seminarul Pedagogic Universitar din Cluj, pe un post de conferențiar suplinitor, ca după 1931 să fie integrat în corpul profesoral al Universității clujene și în cadrul căreia va fi o prezență activă până la pensionarea

la Facultatea de Litere din Cluj, a unor mape conținând câteva sute de pagini acoperite cu un scris mărunt, greu lizibil: traduceri din proza românească, îndeosebi nuvelistică, începutul romanului *Drum ascuns* de Hortensia Papadat-Bengescu[40] şi, mai ales, un grupaj liric din patru poeți de primă valoare din perioada interbelică. Dincolo de scepticismul profesorului în materie de traducere, motivat de altfel în studiul *Babel, mit viu*[41] inițiativa de-a oferi, totuşi, câteva echivalențe franceze ale unor eşantioane lirice româneşti este rememorată astfel într-o *Închinare* adresată lui Tudor Arghezi: „Printr-o fericită inițiativă – ne-

---

survenită în 1968. Colaborator de marcă la revistele din Transilvania (*Gând Românesc* ş.a.), amfitrion al *Cercului Literar din Sibiu* în cunoscutul interludiu al Universității "Regele Ferdinand I", după întoarcerea la Cluj îşi susține teza de doctorat în lingvistică la Facultatea de Litere a Universității din Bucureşti în 1947. În toți acești ani (până la moarte, dealtfel) profesorul îşi păstrează cetățenia franceză. El nu va da curs somației guvernului francez care, aşa cum se ştie, şi-a rechemat – în toamna lui 1948 – profesorii din cadrul fostei Misiuni franceze (cf. André Godin, *Une passion roumaine*. Histoire de l'Institut Français de Hautes Etudes en Roumanie, 1924-1948, Éditions L'Harmattan, Paris-Montréal, 1998, 289 p.). Căsătorit cu o româncă şi devenit, prin arta scrisului şi participarea la mişcarea literară, un fiu spiritual al României, Henri Jacquier a trăit, cu toate acestea, psihologic vorbind, drama acestui refuz, vizavi de consecințele ivite în perspectiva, nefinalizată, a repatrierii la vârsta senectuții. Bucurându-se, în continuare, de dragostea vechilor "cerchişti", apreciat de către Tudor Vianu sau de către Arghezi, legându-şi numele de *Almanahul literar* şi apoi de *Steaua* clujeană prin eseuri strălucite de estetică, metrică, filosofia culturii etc., Henri Jacquier se stinge la începutul exploziei vegetale anuale, în 19 aprilie 1980.

Francez de origine şi român prin adopțiune, Henri Jacquier exprimă dialogul dintre două culturi de-a lungul unei existențe omeneşti, vertebrată de harul dascălului de înaltă clasă, obişnuit să utilizeze claviatura amplă, de la cunoştințele de limbi orientale până la conceptul matematic sau la categoriile elastice de filosofia culturii. Restituirea de către noi a unui prim tom din scrierile profesorului (*Babel, mit viu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991), cuprinzând studiile de comparatistică, estetică, teorie literară sau stilistică, va trebui să fie întregită prin alte două volume care să ilustreze ipostaza *lingvistului* de excepție şi a *traducătorului* din literatura română. O asemenea inițiativă se înscrie de fapt într-un proiect mai larg, anume editarea sau reeditarea scrierilor unor personalități reprezentative pentru umanioarele de ieri. Astfel, Facultatea de Litere din Cluj îşi onorează marii dascăli readucându-i în circuitul firesc al valorilor.

Scanned with OKEN Scanner

lipsită de curaj dealtfel, căci se prevedea şi traducerea lui Creangă, Sadoveanu – Institutul francez din Bucureşti începuse în timpul războiului să editeze în Franţa, din nefericire într-o editură prea puţin cunoscută, o colecţie de clasici români în versiunea lor franceză; câteva volume putură chiar să apară. Evenimentele împiedicară însă publicarea mai repede a colecţiei. Primisem de la Institut însărcinarea de a alcătui o antologie a poeziei româneşti dintre cele două războaie mondiale; primul volum consacrat generaţiei mai mature, nu cuprindea decât patru poeţi: Tudor Arghezi era firesc printre ei, alături de Bacovia, de un mare poet ardelean şi de o celebritate a matematicii româneşti. Cu toată încetarea publicaţiilor Institutului, socotisem de datoria mea să lucrez mai departe la traducerile mele nădăjduind că unele împrejurări îmi vor permite odată să public rodul acestei munci".[42]

Paragraful citat *in extenso* rezumă de fapt avatarurile acestei antologii ce n-a văzut, din păcate, lumina tiparului. Vremurile tulburi (ultimii doi ani ai războiului, refugiul Universităţii clujene la Sibiu, tensiunile dintre H. Jacquier şi conducerea Institutului Francez de la Bucureşti), precum şi o anumită lasitudine a profesorului înzestrat cu spirit asociativ dar şi digresiv, datorită căruia a şi devenit unul dintre artizanii *Cercului Literar* de la Sibiu, au făcut ca proiectul să rămână ca atare, nefinalizat, adică sub formă de volum imprimat. Dealtfel, corespondenţa, descoperită şi ea, a Directorului Institutului, Jean Mouton, cu Jacquier, aflat atunci la Sibiu, ne oferă posibilitatea de a reconstitui istoria antologiei la care autorul său a lucrat, totuşi, până în jurul anilor '60. Institutul Francez deschide într-adevăr colecţia „Capodopere ale literaturii române" cu *Hanu Ancuţei (Auberge d'Ancoutza)*, tradus de către Yves Auger şi cu *Théatre de Caragiale*, în tălmăcirea lui P. Bernard. În epistola adresată lui Jacquier, datată „Bucarest, le 15 juin 1943" (şi primită abia în 14 iulie din acelaşi an), Jean Mouton îl somează, dacă se poate spune astfel, să definitiveze traducerea până la finele lui septembrie, urmând ca ea să fie prezentată „unui comitet restrâns de lectură", care să avizeze sau nu publicarea. La sugestia lui Mouton de a indica o persoană, cu domiciliul în capitală, care să facă parte din acest comitet, Jacquier îl indică, în marginea scrisorii, pe Eugen Lovinescu. În aceeaşi epistolă traducătorul este rugat să renunţe la cuvântul „antologie" („evităm astfel susceptibili-

Scanned with OKEN Scanner

tăţile celorlalţi poeţi pe care alegerea dvs. personală i-a eliminat") şi pentru că Institutul proiecta, pentru viitor, „o veritabilă Antologie care să cuprindă întreaga operă poetică a acestei ţări". Pe de altă parte, Institutul avansează şi o altă sugestie, aceea a unei ediţii bilingve „rezervată României sau Instituţiilor ştiinţifice din străinătate" şi alta numai în franceză, destinată în exclusivitate publicului francez şi vândută prin intermediul Editurii Didier, asta deoarece – se specifică – „prezenţa textului românesc n-ar oferi nici o utilitate directă". La răspunsul prompt al lui Jacquier, din 15 iulie, urmează o alta, datată „4 oct. 1943", unde Jean Mouton, dorind să menajeze susceptibilitatea, exprimată probabil de Jacquier, îl încredinţează că „nu e vorba, în nici un caz, de a supune volumul unei cenzuri propriu-zise" şi îi comunică, în acelaşi timp, membrii „comitetului de lectură", respectiv Alexandru Philippide şi reprezentantul Editurii Didier, „Monsieur Biemel" – traducător, în colaborare cu Al. Arnoux, al *Elegiilor din Duino* şi a părţii secunde din *Faust*. Dacă există observaţii, ele „vor fi comunicate persoanei pe care dvs. o veţi desemna şi numai aceasta vă va consulta în ultimă instanţă". Întorsătura din frază nu poate ascunde, fărăndoială, criteriul exigenţei, cu care profesorul n-a putut fi decât de acord. Oricum, în următoarea scrisoare a lui Jean Mouton – scrisă pe un alt ton datorită nemulţumirilor exprimate, în mod repetat de Jacquier, din cauza încadrării pe post şi, respectiv, a salarizării – grupajul nu era încă trimis, cum se ceruse (în cursul lui oct. 1943, ca să apară în martie 1944). Scrisoarea datează acum din 18 februarie 1944. După ce anunţă renunţarea la proiectul de a-l traduce (se pare că tot Yves Auger) pe Brătescu-Voineşti, Jean Mouton solicita din nou – imperativ de astă dată! – trimiterea manuscrisului, „ca să putem face toate demersurile ca să apară în următoarele două sau trei luni". Cert e faptul că, în epistola ulterioară, din 16 martie 1944, Jean Mouton, excedat, începe astfel: „Nu pot să reţin din cele două lungi scrisori ale Dvs. din 27 feb. decât promisiunea că ne veţi expedia traducerea din poeţii români pe 23 aprilie. Contăm deci pe această dată. Când vom fi în posesia manuscrisului, vom putea şi noi transmite mai departe cererea Dvs. de avansare în post". Cum se vede, „faire valoir l'intérêt de votre travail" devenise o condiţie *sine qua non* pentru ameliorarea / definitivarea statutului celor angajaţi la Institutul Francez. Evenimentele se precipită însă, pentru că *Nota de serviciu* din 14 aprilie anunţă,

Scanned with OKEN Scanner

laconic, „închiderea provizorie a Centrelor din provincie"; dacă situația se va înrăutăți, Institutul va căuta o soluție pentru ca toți angajații săi „să rămână grupați", în caz de evacuare. Totuși, chiar și în aceste condiții neprielnice, chiar tragice, o ultimă scrisoare, scurtă și aceasta, din 7 iunie 1944, îi cere lui Jacquier trimiterea manuscrisului până la finele lui august „cel târziu", deși „nu știm deloc în ce condiții vom reuși să mai publicăm cartea; sperăm, totuși că o vom putea face din momentul în care viața va reveni la normal"[43]. Târziu, foarte târziu, pe o foaie pe care e figurată macheta copertei, Henri Jacquier nota: „Le jeune Hubert Juin m'a devancé en vitesse!" (dec 1958). Profesorul se gândea desigur la traducerile făcute în răstimpul scurs de la sfârșitul războiului de către Hubert Juin și nu numai de către acesta[44].

Examenul, acum, al celor patru dosare de bruioane și puține traduceri definitivate atestă diligențele lui Jacquier, prelungite – cum afirmam – până în anii '59-'60. Așa cum aproximam și în ediția noastră, doleanța celor de la Institut venea de fapt în întâmpinarea ideii, mai vechi, a lui Jacquier despre *edițiile bilingve,* a căror structură este descrisă astfel: „dacă împărțim în două fiecare din cele două pagini vizavi, în partea superioară, la stânga, se află textul original, dedesubt, traducerea poetică; în față, la dreapta sus, traducerea în proză, în sfârșit, la dreapta jos, comentariul, care, pe lângă lămurirea unor particularități lingvistice sau metrice ale originalului, va cuprinde o analiză suficient de sugestivă a valorilor stilistice și poetice"[45]. Definitivarea traducerilor s-ar fi materializat într-o ediție ca aceea descrisă mai sus, capabilă să faciliteze o lectură tabulară a textului liric.

Cât privește munca efectivă de translare în franceză de către un vorbitor nativ se pot deduce, cu aproximație desigur, etapele acestui proces. Astfel, există un număr de trei bruioane, numerotate de către Jacquier, la poemul lui Blaga, *În marea trecere*: în primul e desenată schema metrică a poeziei; pe foaia următoare s-au încercuit versurile și expresiile cu valoare de *poematem* (sau de *generator textual*, în terminologia, curentă, a lui Rifaterre) oferindu-se, pentru fiecare, mai multe echivalențe franceze / pentru: „peste o întreagă poveste", „păraie se cern în adânc", „închid cu pumnul toate izvoarele", „sângele meu strigă prin păduri" etc. / ; în sfârșit, pe pagina a treia, aceste nuclee sunt selectate și integrate în rețeaua lexicală a poeziei tradusă cursiv, odată ce nucleele și-au găsit soluționarea. Cam în acest mod au

Scanned with OKEN Scanner

fost traduse majoritatea poemelor din poeții ce figurează pe un proiect de copertă, respectiv Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu și Lucian Blaga. Antologia se deschide cu un *Avertissement du traducteur*, în care se reiterează ideea de a restitui și originalul în cadrul ediţiilor bilingve. Iată textul în versiune românească: *Patru poeți români din perioada interbelică – 1918-1939*

Cuvântul traducătorului

Din totdeauna România a fost bogată în poeți; în ultimii douăzeci de ani mai cu seamă, ea a cunoscut o înflorire poetică exuberantă care, ca și în alte multe țări, în ultimele anotimpuri și-a sporit roadele. În această producție imensă partea non valorii este fără îndoială considerabilă; dar cei patru poeți pe care îi prezentăm aici sunt, fără putință de tăgadă, poeți autentici, poeți vii și plini de forță, a căror influență n-a încetat să se exercite mai cu seamă asupra tinerilor lor învățăcei.

Ne-ar fi plăcut să prezentăm în paralel versurile românești și versiunea franceză: se apropie ziua în care, cu siguranță, europenii cultivați și sensibili la frumusețea formelor vor trebui să facă, pentru limba română, efortul pe care-l acordă studiului spaniolei, italienei, provensalei, pentru a putea înțelege, în mod nemijlocit, valorile interioare ale limbii unui Eminescu sau Arghezi, de pildă, pe care nici o traducere din lume nu le poate salva; dar chiar și dacă am ignora limba textului, singură prezența poemului ar fi de-ajuns să emane nu știu ce unde muzicale care te predispun la receptarea poetică. Am respectat, cel puțin, cu scrupulozitate, încercând totodată să fim pe cât posibil mai aproape de text fără a-l transforma în proză, dispoziția versurilor și am dat pentru fieca-

Scanned with OKEN Scanner

re poem câteva indicaţii asupra structurii sale tehnice.

Fiecare grupaj de poeme este anticipat de câte un *chapeau*, pentru fiecare poet tradus*, cuprinzând o succintă caracterizare plus o bibliografie, considerată esenţială la momentul respectiv:

IV. LUCIAN BLAGA

Născut în 1895 la Lancrăm (departamentul Alba, Transilvania); a studiat filosofia la Universitatea din Viena; în perioada 1927-1939 a făcut carieră diplomatică, terminând-o ca ministru al României la Lisabona. Membru al Academiei Române din 1936; din 1938 profesor la Facultatea de Litere a Universităţii Ferdinand (din Cluj, apoi din Sibiu).

Activitatea spirituală a lui L. Blaga s-a desfăşurat în trei direcţii: filosofică (studii deja numeroase de metafizică şi filosofia cunoaşterii, de filosofia culturii şi stilistică generală); dramatică (o ediţie cuprinzând cele opt piese a apărut, recent, în două volume: Opera dramatică, *2 vol., Sibiu, 1942); în sfârşit, poetică. Ediţia completă a poeziilor sale a apărut de asemenea (*Poezii, *un vol., Bucureşti, 1942); ea cuprinde următoarele titluri:*

---

* Iată echivalenţele ce alcătuiesc antologia: T. Arghezi (*Le Prince, Chérubin malade, Testament);* G. Bacovia (*Etincelles jaunes, A une vierge, Juillet Gris, Crépuscule d'hiver, Humidité, Mélancolie, Lacustre); I. Barbu (Jeu second, Stature, Le noyé, Bois Saint, Timbre, Groupe);* LUCIAN BLAGA (*Sommeil, Le Grand passage, Calme, Pan, L'oiseau sacré, Aux manoirs de nostalgie, Le poète, Un homme se penche..., Dans la forêt veille sans gloire).* În *Babel, mit viu*, ed. cit. am reprodus, pentru ilustrare, *Chérubin malade* (Arghezi), *Gris* (Bacovia) şi *Le Grand Passage* (Blaga), p. 20-21, p. 236.

Scanned with OKEN Scanner

Poemele luminii *(*Les Poèmes de la lumière*), Bucureşti, 1919*

Paşii profetului *(*Les Pas du prophéte*), Cluj, 1921*

În marea trecere *(*Dans le grand passage*), Cluj, 1924*

Lauda Somnului *(*Louange du sommeil*), Bucureşti, 1929*

La Cumpăna apelor *(*Au partage des eaux*), Bucureşti, 1933*

La Curţile dorului *(*Aux palais du désir nostalgique*), Bucureşti, 1938.*

Despre gândirea bogată în sugestii şi despre complexa evoluţie poetică a lui Lucian Blaga se vor consulta:

Vasile Băncilă, ***L. Blaga, energie românească****, Cluj, 1938*

Tudor Vianu, ***Lucian Blaga poetul*** *(în Studii şi Portrete literare, Craiova, 1938)*

Constantin Fântâneru, ***Poezia lui L. Blaga şi gândirea mitică*** *(*La poésie de L. Blaga et la pensée mythique*), Bucureşti, 1941*

Profilul de mai sus, sintetic şi exact, se întregeşte cu evocarea prezenţei lui Blaga la şedinţele *Cercului Literar* de la Sibiu, al cărui amfitrion fusese, o perioadă, tocmai Henri Jacquier. Memorialistul de astă dată observa „progresul lui Lucian Blaga, tocmai în timpul şederii la Sibiu, spre metrica tradiţională. Poeţii *Cercului,* se ştie, cultivau formele clasice ale versului românesc: oare – se întreba Jacquier – este excesiv să presupunem că exemplul acestor tineri poeţi nu a rămas literă moartă pentru un poet conştient de mijloacele sale de exprimare cum era Lucian Blaga?"[46]. Discuţii pe tema oportunităţii metricii clasice vor fi existat de bună seamă la întrunirile cerchiştilor. Tot aici, îşi amintea Ştefan Aug. Doinaş, „Lucian Blaga a citit aforisme ce aveau

Scanned with OKEN Scanner

să apară sub titlul *Discobolul, Henri Jacquier traduceri din Blaga în franceză* (subl. ns. – M. Mt.), Umberto Cianciolo traduceri italiene din Blaga, Bacovia şi Aron Cotruş, Eta Boeriu versuri"[47]. Este vorba desigur de poemele pregătite de către Jacquier să intre în antologia celor patru poeţi români contemporani. Câteva dintre acestea, mai finalizate de către traducător în raport cu altele, le restituim acum în premieră*: *Calme* / Linişte / din *Poemele luminii, Pan* din *Paşii profetului*; *Le grand passage* / În marea trecere din *În marea trecere; Sommeil* / Somn / din *Laudă somnului; Dans la forêt veille sans gloire* / Stă în codru fără slavă / din *La Cumpăna apelor* şi *Aux manoirs de nostalgie* / La Curţile dorului / din *La Curţile dorului.* Aşa cum menţionase în *Cuvântul traducătorului*, Jacquier oferă, aproape la fiecare poem, câteva precizări despre versificaţie ori specificităţi lexicale (*dor*).

CALME**

Tant de calme m'environne que je crois entendre
comme se heurtent aux vitres les rayons de lune.

Dans ma poitrine
s'est éveillée une voix étrangère
et un chant chante en moi un désir qui n'est pas le mien.
Les ancêtres dit-on qui sont morts avant terme
avec un sang jeune encore dans les veines,
avec de hautes passions dans le sang
et dans leurs sang un vivant soleil,
viennent,
reviennent finir de vivre
en nous
la vie qu'ils n'ont pas vécue.

---

* Excepţie fac *Le grand passage*, introdusă de noi în *Babel, mit viu*, ed. cit. p. 20-21 şi *Sommeil*, pe care am imprimat-o, în facsimil, în Buletinul Festivalului Internaţional de Poezie „Lucian Blaga", ediţia a IV-a, Cluj-Napoca, 4-6 mai, 1994, p. 5.

** Versuri albe, libere.

Scanned with OKEN Scanner

Tant de calme m'environne que je vois entendre
les rayons de lune heurter aux vitres

Oh, qui sait, mon âme, en quelle poitrine tu chanteras
toi aussi dans des siècles,
sur de douces cordes de silence,
sur une harpe d'ombre, le désir étranglé
et la joie brisée de la vie? Qui le sait? Qui la sait?

PAN*

Couvert de feuilles mortes Pan sur une roche est étendu
Il est aveugle et vieux
Ses paupières sont de silex
en vain cherchent – elles à battre,
les yeux comme en coquills se sont refermés sur l'hiver.

Des gouttes chaudes de rosée lui tombent sur les lévres:
une... deux... trois.
La nature abreuve son dieu

Ah, Pan!
Je le vois comme il tend un bras, cueille un rameau
et en tâte
avec des caresses légères les bourgeons.

Un agneau s'approche à travers la fourré.
L'aveugle l'entend et sourit,
car Pan n'a pas de joie plus vive
que de prendre dans ses mains, doucement, la tête des agneaux
et de chercher les jeunes cornes sous les tendres bourgeons de laine.

Silence.
A l'entour les grottes bâillent somnolentes

---

* Versuri albe, libere.

Scanned with OKEN Scanner

et lui aussi sent le désir de bâiller.
Il s'étend et se dit:
„les gouttes de rosée sont lourdes et chaudes,
les jeunes cornes percent,
les bourgeons sont pleins:
Serait-ce le printemps?"

LE GRAND PASSAGE

Le soleil au zénith tient la juste balance du jour.
Le ciel se prodigue aux eaux d'en bas.
Des bêtes qui passent, les yeux sages.
zegardent, sans effroi leur ombre dans le lit des ruisseaux.
Des feuillages profonds se voûtent
sur la trame de tout un conte.

Rien ne veut être autre qu'il n'est.
Seul mon sang par les forêts lamente
aprés son enfance lointaine,
comme un cerf vieilli qui brame
après sa biche perdue dans la mort.

Peut-être a-t-elle péri sous des roches,
Peut-être s'est-elle abîmée dans la terre.
Vainement j'attends d'elle un écho...
Seules des cavernes résonnent,
des ruisseaux s'appellent dans la profondeur.

Sang demeuré sans réponse,
s'il faisait calme, oh! comme elle s'entendrait bien,
la biche posant ses pas dans la mort.

Toujours plus loin j'hésite sur la route,
et comme un assassin qui étouffe d'un mouchoir
une bouche vaincue,

Scanned with OKEN Scanner

je ferme du poing toutes les sources,
qu'a jamais elles se taisent,
se taisent!

SOMMEIL*

Pleine nuit. Des étoiles dansent dans l'herbe.
Au fond des bois et dans les cavernes les sentiers se retirent,
La voix du forestier s'est tue.
Des hulottes grises se posent comme des urnes sur les sapins.
Dans la ténèbre sans témoins
S'apaisent les oiseaux, le sang, la campagne
et les aventures où toujours tu retombes.

Il vit encore une âme dans les brises
pour qui aujourd'hui n'est point
non plus qu'hier.
Avec des rumeurs sourdes dans les arbres
des siècles brûlants se lèvent.
Dans mon sommeil mon sang comme une houle
se retire de moi
et reflue au coeur de mes péres.

DANS LA FORÊT VEILLE SANS GLOIRE**

Dans la forêt veille sans gloire
le grand oiseau douloureux (de tristesse)

Il se tient haut sous le ciel étroit
et rien ne le saurait guérir

---

* Versuri libere, doar cu câteva rime.
** Distihuri heptasilabice, cu rime plate.

Scanned with OKEN Scanner

que la rosée s'il la buvait
mêlée aux cendres d'une étoile.

Et toujours son regard va là-haut douloureux
à cette étoile par dessus les bois.

AUX MANOIRS DE NOSTALGIE*

A travers nos veilles étamines de lin
le temps se tamise, et une poudre blanche
se dépose sur nos tempes. Les aurores
s'allument encore, et nous attendons. Nous attendons
une heure unique pour prendre notre part
du vert royaume, du paradis solaire.

Avec des cuillers de bois près des écoulles nous nous attardons
de longs jours, étrangers et perdus.
Nous sommes des hôtes sous le porche de la nouvelle lumière,
aux manoirs de nostalgie. Voisins du ciel.

Nous attendons pour voir entrer les colonnes d'or
l'Age de feu passer avec ses étendards
et nos filles sortis
et accrocher au front des portes des lauriers.

Parfois une larme se montre
et grossit, sans douleur, sur un cil.
Nous nourissons de cette larme
quelque pâle étoile inconnue.

---

* Versuri libere, albe în primele rânduri, apoi rime neregulate în celelalte; În plus, ezit în traducerea cuvântului dor, care exprimă fie o dorinţă îndurerată ("désir douloureux"), fie un regret nostalgic ("regret nostalgique") sau ambele seminificaţii în acelaşi timp (nota trad.).

Scanned with OKEN Scanner

*

La poemele de mai sus adăugăm *Je ne déchire pas...* / Eu nu strivesc corola de minuni a lumii /, *Un homme se penche...* / Un om s-apleacă peste margine /, *L'Oiseau sacré* / Pasărea Sfîntă /, *Le Poète* / Poetul /, *Sud* / Sud /, *J'ai connus le péché qui pèse sur mon toit* / Am cunoscut păcatul ce apasă asupra mea / sau *Au partage des eaux* / La cumpăna apelor / – toate acestea alcătuind, virtual desigur, un grupaj consistent din lirica lui Lucian Blaga şi căreia profesorul Jacquier s-a străduit să-i găsească „adecvaţia" limbii sale materne. Oricum, editarea integrală a celor patru grupaje de versuri selectate din Arghezi, Barbu, Bacovia şi Blaga va oferi o imagine edificatoare despre valoarea acestor diligenţe filologice de traductologie rămase, din păcate, în stadiu de proiect. Descifrarea, anevoioasă pentru editorul textelor scrise de Henri Jacquier, îl va răsplăti fără-ndoială prin frumuseţile de limbă franceză, adăugate câtorva dintre cele mai cunoscute creaţii poetice româneşti.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

I. LUCIAN BLAGA ŞI SUD-ESTUL EUROPEAN

[1] *Despre plenitudinea istorică*, în „Gând Românesc", Cluj, iunie 1939, p. 14.
[2] *Introducere la cursul de Filosofia Religiei*, în „Manuscriptum", IV, 1973, nr. 4.
[3] *Getica*, în *Isvoade*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 86.
[4] Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Institutul European, Iaşi, 1998, p. 180 şi urm.
[5] Ştefan Afloroaei, *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*, Editura Polirom, Iaşi, 1997, p. 27.
[6] *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 257.
[7] Cornel Mihai Ionescu, *Micul anti-mim*, în „Jurnalul literar", IV, dec. 1993 – ian. 1994, nr. 49-52, p. 6.
[8] Despre influenţa gnosticismului, exercitată asupra lui Lucian Blaga, cf. Achim Mihu, *Lucian Blaga – Miorița cultă a spiritualităţii româneşti*, Viitorul Românesc, Bucureşti, 1995 (cap. *Rădăcini gnostice*); Vasile Muscă, *Filosofia ideii naţionale la Lucian Blaga şi D.D. Roşca*, Apostrof, Cluj, 1996; *Eonul Blaga. Intâiul veac*, Culegere de lucrări dedicată Centenarului Lucian Blaga (1895-1995), Editura Albatros, Bucureşti, 1997 (Dan Şanta, *Lucian Blaga şi universul gnostic*; Şt. Afloroaei; *Blaga şi tradiţia răsăriteană*); Şt. Afloroaei, *Cum este posibilă...*, ed. cit. (cap. *Mărci ale gânditii răsăritene : Lucian Blaga*); Ştefan Borbely, *Visul lupului de stepă*, Dacia, Cluj-Napoca, 1999 (cap. *Marele Anonim*).
[9] Şt. Afloroaei, *Cum este posibilă...*, ed. cit., p. 124-125; cf. şi *Eonul Blaga. Întâiul veac*, ed. cit., p. 370.
[10] Cf. studiul nostru *„Cădere" şi compensaţie*, în *Dinspre Sud-Est*, Editura Libra, Bucureşti, 1999, p. 99-107.
[11] Ştefan Afloroaei, în *Eonul Blaga. Întâiul veac*, ed. cit., p. 369.
[12] George Gană, în *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 99, presupune că Blaga ar fi studiat totuşi la Viena, cursurile lui I. Strzygowski.
[13] *Opere*, vol. 7, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. 121 (cap. *Stiluri*).
[14] *Opere*, vol. 7, ed. cit., p. 198 (cap. *Noul stil*).
[15] *Trilogia culturii*, ed. cit., în ordinea citării: p. 96, p. 98, p. 100, p. 168, p. 174, p. 319-320.
[16] *Opere*, vol. 10, ed. cit., 1987, p. 293 şi 433.
[17] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 215-216.

Scanned with OKEN Scanner

[18] *Ființa istorică*, ediție îngrijită, note și postfață de Tudor Cătineanu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 144.
[19] *Idem*, p. 102-103.
[20] *Luntrea lui Caron*, Humanitas, București, 1990, p. 468.
[21] Cf. vol. nostru *Dinspre Sud-Est*, ed. cit., cap. *De la Balcanitate la Balcanism*.
[22] Cf. vol. colectiv *Bizance et le monde ortodoxe*, Paris, 1986.
[23] Nechifor Crainic, *Nostalgia paradisului*, Editura Moldova, Iași, 1994, p. 233-234.
[24] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 179.
[25] Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, Minerva, București, 1975, p. 97.
[26] A. Rambaud, *Etudes sur l'histoire byzantine*, Paris, 1912, 231 p.
[27] Emile Bréhier, *La Philosophie du Moyen Age*. Tom VII (L'évolution intellectuelle), Albin Michel, 1949.
[28] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 179. Pentru *sofianic* vezi Serghei Bulgakov, *Lumina neînserată*. Contemplații și reflecții metafizice, Anastasia, București, 1999, p. 288-292 și Nechifor Crainic, *Nostalgia Paradisului*, ed. cit., p. 100. De același, *Sensul teologic al Frumosului*, în „Gândirea", an XII, nr. 7-9, 1932, p. 311-318.
[29] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 177.
[30] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 180.
[31] Ion Mariș, *Lucian Blaga – clasicizarea expresionismului românesc*, Imago, Sibiu, 1998, p. 38: „Și sofianicul, și stihialul se constituie într-o paradigmă culturală, ce duce în cele din urmă la apariția conceptului psihologico-cultural de «om bizantin» *versus* «om gotic»".
[32] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 169.
[33] *Idem*, p. 100
[34] *Opere*, vol. 6, ed. cit., p. 109.
[35] Vasile Băncilă, *Portrete și semnificații*, Capricorn, București, 1987, p. 290.
[36] *Izvoade*, ed. cit., p. 146-147. Cf. și comentariul nostru în *Dinspre Sud-Est*, ed. cit., p. 78.
[37] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 164.
[38] *Idem*, p. 265.
[39] *Idem*, p. 181-183 ș.a.
[40] Mircea Eliade, *Fragments d'un Journal*, Gallimard, 1973, p. 302 și urm.
[41] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1961, p. 210.
[42] Idem, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, II, Payot, 1978, p. 385.
[43] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 134.
[44] *Idem*, p. 140.
[45] Mircea Eliade, *Maître Manole et le monastère d'Arges*, în *De Zamolxis à Genghis-Khan*, Payot, Paris, 1970, p. 175.
[46] Idem, *Fragments d'un Journal*, ed. cit., p. 326.
[47] Idem, *Aspects du Mythe*, ed. cit., p. 210.
[48] Idem, *Histoire des croyances...*, ed. cit., p. 383.
[49] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 201.
[50] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

[51] *Idem*, p. 145.
[52] *Ibidem*.
[53] Teodor Pamfile, Mihai Lupescu, *Cromatica poporului român*, Bucureşti, 1914, p. 13: „După gusturile de astăzi, vechile culori nu erau frumoase, adică nu erau aprinse şi de felurite nuanţe, decât foarte rareori... albul firesc, negrul firesc, negrul cafeniu...".
[54] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 215.
[55] *Idem*, p. 216.
[56] Cf. Corina Nicolescu, *Moştenirea artei bizantine în România*, Meridiane, Bucureşti, 1971.
[57] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 201.
[58] *Idem*, p. 202.
[59] *Idem*, p. 214.
[60] C-tin Noica, *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru*, Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 177 şi urm.
[61] *Luntrea lui Caron*, ed. cit., p. 456, 459, 468 şi 462.
[62] *Luntrea lui Caron*, ed. cit., p. 459-463. *Fârtate şi Nefârtate* a fost reprodus, separat, în *Isvoade*, ed. cit., p. 207-211.
[63] O prezentare detaliată la Nicolae Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, vol. I, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1974 (cap. *Bogomilii şi literatura apocrifă*, p. 39-81).
[64] *Opere*, *I*, ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 25 (*Lumina raiului*) şi 44 (*Pax Magna*).
[65] *Opere*, *III*, ed. George Gană, Minerva, Bucureşti, 1986, p. 272-273.
[66] *Luntrea lui Caron*, ed. cit., p. 461-462.
[67] *Opere*, vol. 4, ed. George Gană, Minerva, Bucureşti, 1991, p. 16-17 şi *Opere*. vol. 5, ed. George Gană, Minerva, Bucureşti, 1993, p. 82 şi 83.
[68] Petre Drăghici, *Poezia lui Lucian Blaga*, Sibiu, 1930, p. 33.
[69] *Opere*, 7, ed. Dorli Blaga, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. 197.
[70] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 281.
[71] Cf. Ion Oprişan, *Lucian Blaga şi transsubstanţierea estetică a culturii populare*, în *Izvoare folclorice şi creaţie originală*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1970, p. 234-246.
[72] Cf. lucrarea noastră, *Permanenţe literare româneşti din perspectivă comparată*, Minerva, Bucureşti, 1986, p. 41-64 (*Meşterul Manole*).
[73] Cf. *Permanenţe literare româneşti din perspectivă comparată*, ed. cit., p. 12-41 (*Mitul semiantropomorf*).
[74] *Balade în traducere*, în *Ceasornicul de nisip*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, p. 118.
[75] *Opere*, 3, ed. George Gană, Minerva, Bucureşti, 1986, p. 309.
[76] Cf. Tache Papahagi, *Paralele folclorice*, Minerva, Bucureşti, 1970, p. 160-166.
[77] Cf. Ion Oprişan, în *studiul cit.*, p. 224.
[78] Ştefan Bezdechi, *Istoriografia elenă* în *Gânduri şi chipuri din Grecia veche*, Cluj, 1927.

Scanned with OKEN Scanner

[79] A fost publicat inițial în „Saeculum", I, 1943, nr. 6 și republicat ca prefață la *Ființa istorică*, ed. cit.
[80] Ștefan Bezdechi, *D-l Blaga în istoriografia greacă*, în „Transilvania", 1943, nr. 11-12.
[81] Ana Comnena, *Alexiada*, vol. II, Minerva, București, p. 285-286.
[82] Procopiu din Cezareea, *Istoria Secretă*, Editura Academiei R.S.R., București, 1972, p. 25.
[83] *Elanul insulei*, aforisme și însemnări, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 75.
[84] Panayotis A. Michelis, *Esthétique de l'Art Byzantin*, Flammarion, p. 205, 114 și în general, cap. *L'Espace*.
[85] *Idem*, p. 72.
[86] *Ibidem*.
[87] *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 121-122.
[88] G. M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 251.
[89] *Ibidem*.

II. ACCENTE

[1] *Despre Conștiința filosofică*, Editura Facla, Timișoara, 1974, p. 111.
[2] *Ibidem*
[3] *Experimentul și spiritul matematic*, Editura Științifică, București, 1969 p. 101.
[4] *Experimentul...*, ed. cit. p. 102.
[5] *Știință și creație*, Editura "Dacia Traiană", Sibiu, 1942, p. 151.
[6] *Experimentul...*, ed. cit., p. 102.
[7] *Experimentul...*, ed. cit. p. 106.
[8] Cf. studiul nostru *Aproximări despre gândirea simbolică*, în vol. *La marginea geometricii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 77-89.
[9] *Opere*, vol. 7, ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1980, p. 288.
[10] *Opere*, vol. 7, ed. cit., p. 342.
[11] *Opere*, vol. 7, ed. cit., p. 287.
[12] Cf. studiul nostru *Mitul semiantropomorf*, în vol. *Permanențe literare românești din perspectivă comparată*, Editura Minerva, București, 1986, p. 12-41.
[13] *Opere*, vol. 8, ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1983, p. 232.
[14] *Opere*, vol. 8, ed. cit. p. 236.
[15] *Opere*, vol. 8, ed. cit., p. 296.
[16] Cf. Antonio Banfi, *Filosofia artei*, Meridiane, București, 1984, vol. II, p. 90, 99, 100 etc.)
[17] Cf. Liviu Antonesei, *Repere pentru o filosofie a culturii*, în *Lucian Blaga – cunoaștere și creație*. Culegere de studii, Cartea Românească, București, 1987.
[18] Viorel Colțescu, *Lucian Blaga și morfologia spengleriană a culturii*, în *Lucian Blaga – cunoaștere și creație*, ed. cit., p. 377.

Scanned with OKEN Scanner

[19] Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Erster Band, „Deutsche Taschenbuch Verlag", München, 1972, p. 24, subl. aut.
[20] Oswald Spengler, *Der Untergang...*, ed. cit. p. 127.
[21] *Idem*, p. 141.
[22] Viorel Colţescu, *Lucian Blaga şi morfologia spengleriană a culturii*, în *vol. cit.*, p. 367.
[23] Oswald Spengler, *Der Untergang...*, ed. cit., p. 450.
[24] *Idem*, p. 265.
[25] *Elanul insulei*, Aforisme şi însemnări, ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi George Gană, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 59, Cf. şi articolele *Constantin Brâncuşi*, în „Patria", 3 iunie 1923 şi *Abstracţie şi construcţie*, în „Cuvântul", 14 ian. 1925. De asemenea, eseul Sculptura nouă, în „Cuvântul", 14 oct. 1925, republicat în vol. *Feţele unui veac* (1925) şi apoi în *Ştiinţă şi creaţie* (1942).
[26] Vasile Nicolescu, *Starea lirică*, vol. II, Editura Eminescu, Bucureşti, 1984, p. 197.
[27] Edgar Papu, *Din clasicii noştri*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 165.
[28] Variantele sunt reproduse în Lucian Blaga, *Opere I, Poezii autume*, ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 437-438.
[29] „Acelaşi extaz abstract se întruchipează în liniile prelungi ale miraculoasei păsări ca şi în spirituala înălţare a unei biserici. Ghicim o bărbătească tăgăduire a realităţii în acest extaz, care transfigurează gândurile şi «vedeniile lui Brâncuşi»" (*Sculptura nouă*, în „Cuvântul", 14 oct. 1925)
[30] *Opere*, vol. 11. *Trilogia valorilor*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, p. 582 (*Artă şi valoare*, 1939).
[31] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 56 (cf. şi cap. *Tristeţea metafizicii*).
[32] Pentru desenul complet al editării romanului cf. Nicole Florescu, *Întoarcerea proscrişilor*, Editura „Jurnalul literar", Bucureşti, 1998, p. 11-31 (*Lucian Blaga sub „zodia cumpenei"*).
[33] D. Vatamaniuc, *Lucian Blaga. Contribuţii documentare la biografia sa şi a operei*, Mihai Dascal Editor, Bucureşti, 1998, p. 210: „Repartizând numărul de articole pe an, Eminescu ocupă primul loc, cu peste 125 articole anual, căruia îi urmează Arghezi cu peste 60 articole pe an şi Blaga cu numai 15 articole pe an. S-ar putea scoate încheierea că Blaga nu avea pasiunea publicisticii cotidiene, de vreme ce o practică doar câţiva ani. Explicaţia stă în faptul că intră în diplomaţie şi pleacă din ţară pentru multă vreme".
[34] Cf. Mircea Popa, *Lucian Blaga – spaţiul polemic*, în *Estuar*, E.D.P., Bucureşti, 1995, p. 144-151
[35] Cf. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 16, Editura Minerva, 1995 şi comentariul nostru în *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, ediţia a II-a, adăugită, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1998, p. 90-93.
[36] Extrasele din Blaga, referitoare la „căderea" în timpul istoric le-am reluat în comentariul nostru *„Cădere" şi compensaţie*, în *Dinspre Sud-Est*, Editura Libra, Bucureşti, 1999, p. 99-107.

Scanned with OKEN Scanner

[37] Comentăm, în rândurile ce urmează, corespondenţa lui Blaga cu *Basil Munteanu* (*Corespondenţe*, Ethos, Ioan Cusa, Paris, 1979, p. 169-197); *Vasile Băncilă (Portrete şi semnificaţii,* ediţie îngrijită de Ileana Băncilă, col. „Capricorn", Bucureşti, 1987, p. 292-330); *Ion Chinezu* (cf. Lucian Blaga, *Corespondenţă,* A-F, ediţie îngrijită de Mircea Cenuşă, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p. 202-235) şi *Ion Breazu (Corespondenţă Lucian Blaga – Ion Breazu*, carte gândită şi alcătuită de Mircea Curticeanu, Editura Apostrof, Cluj, 1995, 307 p.).

[38] Cf. Mircea Cenuşă, *Lucian Blaga şi Universitatea din Cluj*, Editura „Şcoala Albei", 1995, 240 p.; Ion Bălu, *Viaţa lui Lucian Blaga*, Editura Libra, Bucureşti, 1996, (vol. II) şi 1997 (vol. III).

[39] I. Oprişan, *Lucian Blaga printre contemporani*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.

[40] Cf. articolul nostru, *Hortensia Papadat-Bengescu în tălmăcirea lui Henri Jacquier*, în „Revista de Istorie şi Teorie Literară", XXXVI, nr. 1-2, 1988, p. 123-127. Referiri la corespondenţa cu H.P. Bengescu în *Babel, mit viu*, ed. cit; p. 244-245, unde am şi publicat o epistolă a scriitoarei adresată lui H. Jacquier, p. 212-213.

[41]. Sub acest titlu am adunat, în *ed. cit.*, p. 124-151, şi alte studii şi articole despre problemele traducerii de poezie, precum *Osmoza poeziei, Eminescu în traducere franceză* etc.

[42] Henri Jacquier, *Închinare*, în „Steaua", XI, 1960, nr. 5, p. 13. În „Naţiunea Română" din 5 nov. 1944 întâlnim, fără semnătură, următorul anunţ:

> O antologie franceză a poesiei române a pregătit, în cadrul cenaclelor Cercului Literar, dl Henri Jacquier. Placheta antologică va apare într-o mare editură din Franţa, imediat ce situaţia se va restabili, şi va cuprinde poesii din *Tudor Arghezi, Bacovia, Camil Baltazar, Ion Barbu şi Lucian Blaga.* De asemeni va urma şi o antologie a poesiei tinere româneşti.

[43] Scrisorile lui Jean Mouton, în număr de şapte, sunt bătute la maşină, cu număr de înregistrare şi poartă antetul Institutului Francez. Ele sunt adresate personal lui Jacquier, aflat la Sibiu; sub data expedierii există, ca de obicei, scrisă cu cerneală, notificarea adresantului: „reçu le 17 juin '44" şi, eventual, specificarea datei la care s-a răspuns (rép. le 16 août 1944).

[44] Notificarea din dec. 1958 e făcută pe un proiect mai vechi, care indică, sub titlul *Antologie de la poésie roumaine,* trei secţiuni compacte, după cum urmează: *Mihail Eminescu – poésies choisies* (la care se adaugă numele lui Al. Macedonski şi D. Anghel); *Poésie roumaine* (1918-1939), alcătuită din T. Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu şi Lucian Blaga; *La jeune poésie roumaine* (de la Mihai Beniuc la Ştefan Aug. Doinaş.)

[45] *Babel, mit viu*, ed. cit., p. 141-142.

[46] Henri Jacquier, *Lucian Blaga şi tineretul. Amintiri,* în *Babel, mit viu*, ed. cit., p. 222.

[47] .Ştefan Aug. Doinaş, *Amintiri de la „Cercul Literar din Sibiu"*, în „România literară", an VI, 1970, nr. 25.

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ "GH. ASACHI" IAŞI

Scanned with OKEN Scanner

„(…) Cărțile lui Mircea Muthu prefigurează o nouă imagine a istoriei noastre culturale.“

Alexandru Duțu

„Mircea Muthu este mai aproape de Dimitrie Popovici decât alți reprezentanți ai şcolii clujene de critică ce au evoluat spre eseistică sau foiletonistică.“

Mircea Scarlat

„Autorul răscoleşte după aur şi splendoare în baia de sânge şi scrum de cinci veacuri a răsăritului.“

Ioan Alexandru

Scanned with OKEN Scanner